O QUE É

JORNALISMO

Clóvis Rossi

EDITORA

Wolfgang Knapp

CINEMA

Jean-Claude Bernardet

passos

primeiros passos

O que é

Cinema

Jean-Claude Bernardet

Introdução

Se você foi ao cinema ontem, talvez tenha ido ver um filme antigo numa cinemateca ou num museu, ou filmes de curta-metragem num cineclube, ou ainda uma sessão de super 8 promovida por algum festival, mas é mais provável que tenha ido a um cinema da cidade. Você foi ver um filme cujo título estava anunciado no jornal ou nos cartazes e *displays* da fachada do cinema. Pode ser que você, ou sua namorada, ou amigos tenham hesitado entre vários filmes ou, quem sabe, entre ir ao cinema ou dançar numa discoteca ou dar um passeio de carro. Talvez você não tenha ido ver o filme a que queria assistir porque ainda não tem dezoito anos. Mas acabou entrando num cinema. Inicialmente vieram uns filmezinhos nem sempre muito interessantes, uns publicitários promovendo algum carro incrível ou a Coca-Cola que jovens queimados de sol adoram tomar, depois de um cine-jornal provavelmente enfadonho que mostrou a inauguração de uma sucursal de banco, talvez mais um documentário contando as façanhas de uma grande empresa que cria porcos ou constrói uma barragem, mais uns *trailers* anunciando filmes das próximas semanas. Todos esses filmes, naturalmente, menos os publicitários, precedidos de certificados de censura ou de "produto brasileiro", que ficam horas na tela ocupando o tempo da gente. Não são realmente estes os filmes que você queria ver, mas agüentou pacientemente, ou vaiou o documentário, ou aproveitou para ir ao banheiro. Veio então mais um certificado de censura com o título do filme que você queria ver. Quase certo, esse filme durou cerca de uma hora e meia, contava uma estória interpretada por atores; provavelmente você nunca tinha visto este filme antes, mas algo semelhante você poderá já ter visto, principalmente se o filme é de um gênero como o Kung-Fu, ou o *western,* ou o poli-

cial, ou a pornochanchada, ou então de um autor como Ingmar Bergman, Fellini, Glauber Rocha ou Sam Peckinpah. Se o filme era de Peckinpah, você acompanhou a estória valendo-se das legendas escritas abaixo na tela, já que não entende bem o inglês. Se o filme era brasileiro, seguiu os diálogos em português, provavelmente com alguma dificuldade porque o som não era bom, como também não era boa a projeção que às vezes ficava escura ou totalmente desfocada. E tudo isso ocorreu porque primeiro você passou pela bilheteria e pagou uma entrada, ou meia, se é estudante.

Tudo isso constitui um complexo ritual a que chamamos de cinema e que envolve mil e um elementos diferentes, a começar pelo seu gosto para este tipo de espetáculo, a publicidade, pessoas e firmas estrangeiras e nacionais que fazem e investem dinheiro em filmes, firmas distribuidoras que encaminham os filmes para os donos das salas e, finalmente, estes, os exibidores que os projetam para os espectadores que pagaram para sentar numa poltrona e ficar olhando as imagens na tela. Envolve também a censura, processos de adaptação do filme aos espectadores que não falam a lingua original. Mas em geral não pensamos nesta complexa máquina internacional da indústria, comércio e controle cinematográficos; para nós, cinema é apenas essa estória que vimos na tela, de que gostamos ou não, cujas brigas ou lances amorosos nos emocionaram ou não.

Para nós, cinema é isso. Mas perguntamos-nos: que máquina é essa que nos levou a gostar ou não de determinada estória? Cinema sempre foi assim? Cinema só pode ser assim ou poderia ser diferente?

Realidade e dominação

A arte do real

No dia da primeira exibição pública de cinema - 28 de dezembro de 1895, em Paris -, um homem de teatro que trabalhava com mágicas, Georges Mélies, foi falar com Lumiere, um dos inventores do cinema; queria adquirir um aparelho, e Lumiere desencorajou-o, disse-lhe que o "*Cinematógrapho*" não tinha o menor futuro como espetáculo, era um instrumento científico para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisas. Mesmo que o público, no início, se divertisse com ele, seria uma novidade de vida breve, logo cansaria. Lumiere enganou-se. Como essa estranha máquina de austeros cientistas virou uma máquina de contar estórias para enormes platéias, de geração em geração, durante já quase um século?

Nesse 28 de dezembro, o que apareceu na tela do Grand Café? Uns filmes curtinhos, filmados com a câmara parada, em preto-e-branco e sem som. Um em especial emocionou o público: a vista de um trem chegando na estação, filmada de tal forma que a locomotiva vinha vindo de longe e enchia a tela, como se fosse projetar-se sobre a platéia. O público levou um susto, de tão real que a locomotiva parecia. Todas essas pessoas já tinham com certeza viajado ou visto um trem, a novidade não consistia em ver um trem em movimento. Esses espectadores todos também sabiam que não havia nenhum trem verdadeiro na tela, logo não havia por que assustar-se. A imagem na tela era em preto-e-branco e não fazia ruídos; portanto, não podia haver dúvida, não se tratava de um trem de verdade. Só podia ser uma ilusão. É aí que residia a novidade: na ilusão. Ver o trem na tela *como se fosse* verdadeiro. Parece tão verdadeiro - embora a gente saiba que é de mentira - que dá para fazer de conta, enquanto dura o filme, que é de verdade. Um pouco como num sonho: o que a gente vê e faz num sonho não é real, mas isso só sabemos depois, quando acordamos. Enquanto dura o sonho, pensamos que é verdade. Essa ilusão de verdade, que se chama *impressão de realidade,* foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros. Mesmo quando se trata de algo que sabemos não ser verdade, como o *Pica pau amarelo* ou O *mágico de Oz,* ou um filme de ficção científica como *2001* ou *Contatos imediatos do terceiro grau,* a

imagem cinematográfica permitenos assistir a essas fantasias como se fossem verdadeiras; ela confere realidade a estas fantasias. Aliás, quem primeiro percebeu que o fantástico no cinema podia ser tão real como a realidade foi o mesmo MéW:s. E por acaso. Estava ele filmando na rua (acabou comprando na Inglaterra a câmara que não conseguira na França), quando a máquina enguiçou, e depois voltou a funcionar. Na tela, viu-se o seguinte: numa rua de Paris cheia de gente passa um ônibus que, de repente, se transforma num carro fúnebre. É que durante a interrupção da filmagem o ônibus tinha ido embora e um carro fúnebre ficara em seu lugar. Só que na tela ficou uma mágica com toda a força de uma realidade. No cinema, fantasia ou não, a realidade impõe-se com toda a força.

Não datam de então os esforços de cientistas e artistas para reproduzir a realidade com meios artificiais. A pintura figurativa e a fotografia podem dar-nos essa impressão. É a maçã ou o jarro de flores que, num quadro pintado a óleo, parecem tão reais como se fossem verdadeiros. Ou o flagrante do nenê tomando banho, pedaço de realidade que guardamos num álbum. Mas ao quadro ou à fotografia falta o movimento, fundamental para produzir a impressão de realidade. Há séculos tenta-se criar imagens em movimento. Já no século XVII, o jesuíta Kirchner usava uma lanterna mágica, mas cujas imagens eram fixas. A luta pelo movimento desenvolve-se nos meios científicos durante o século XIX. Pierre Janssen pesquisa uma "câmara-revólver" para registrar a passagem de Vênus pelo Sol em 1873. Mais para o final do século, o inglês Muybridge monta um complexo equipamento com vinte e quatro câmaras para analisar o galope de um cavalo. E o francês Marey cria o "fuzil fotográfico" capaz de tirar doze fotos em um segundo, e que ele usa para fotografar e analisar o vôo de um pássaro. Nestas experiências, o que os cientistas procuram é fixar movimentos rápidos que não podem ser analisados a olho nu. Aliás, Marey, no início do século XX, manifestaria seu desprezo pelo cinema de espetáculo, pois não via nenhum interesse em projetar na tela "o que vemos melhor com os nossos próprios olhos". Mas o movimento em si seduz. Ainda hoje, crianças brincam com livrinhos onde estão estampadas, em fotografia ou desenho, poses sucessivas de uma pessoa ou outra figura: folheando rapidamente o livro, vê-se a figura como que se movimentando. Mas só o cinema realizou o sonho do movimento, da reprodução da vida.

A máquina cinematográfica não caiu do céu. Em quase todos os países europeus e nos Estados Unidos no fim do século XIX foram-se acentuando as pesquisas para a produção de imagens em movimento. É a grande época da burguesia triunfante; ela está transformando a produção, as relações de trabalho, a sociedade, com a Revolução Industrial; ela está impondo seu domínio sobre o mundo ocidental, colonizando uma imensa parte do mundo que posteriormente viria a chamar-se Terceiro Mundo. (Querendo informar-se sobre a dominação

burguesa, pode ler O *que* é *capitalismo* nesta mesma coleção). No bojo de sua euforia dominadora, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que não só facilitarão seu processo de dominação, a acumulação de capital, como criarão um universo cultural à sua imagem. Um universo cultural que expressará o seu triunfo e que ela imporá às sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico, estético. Dessa época, fim do século XIX, início deste, datam a implantação da luz elétrica, a do telefone, do avião, etc., etc., e, no meio dessas máquinas todas, o cinema será um dos trunfos maiores do universo cultural. A burguesia pratica a literatura, o teatro, a música, etc., evidentemente, mas estas artes já existiam antes dela. A arte que ela cria é o cmema.

Não era uma arte qualquer. Reproduzia a vida tal como é - pelo menos essa era a ilusão. Não deixava por menos. Uma arte que se apoiava na máquina, uma das musas da burguesia. Juntavam-se a técnica e a arte para realizar o sonho de reproduzir a realidade. Era fundamental ser uma arte baseada numa máquina, baseada num processo químico que permite imprimir uma imagem numa película sensível, tornar visível esta imagem graças a produtos químicos, projetar esta imagem com outra máquina, e i~so para uma grande quantidade de pessoas. Essa complexa tralha mecânica e química permitiu afirmar uma outra ilusão: uma arte objetiva, neutra, na qual o homem não interfere. Um poema, sabe-se que foi escrito por alguém; uma música, composta, tocada por alguém. Até em uma paisagem ou um retrato, por· mais "fiel" que seja ao modelo, há a mão do pintor que coloca seus gostos, sua preferência por certas cores, sua simpatia ou antipatia pela pessoa que ele pinta. Agora, o "olho mecânico", como alguns chamaram o cinema, ele não. Ele não sofre a intervenção da mão do pintor ou da palavra do poeta. A mecânica elimina a intervenção e assegura a objetividade. Portanto, sem intervenção, sem deformações, o cinema coloca na tela pedaços de realidade, coloca na tela a própria realidade. É, pelo menos, a interpretação do cinema que se tenta impor. E durante muito tempo aceitou-se essa interpretação. Hoje - apesar de as coisas terem mudado muito, como veremos - ainda há em nós restos bem fortes dessa maneira de entender o cinema. "O presidente da República levou um tombo. Como não, se eu vi no cinema?" "Hitler dançou no Trocadero no dia em que as tropas alemãs tomaram Paris, um barato, tem que ver o filme." "O dr. Artur estudou medicina em Paris e voltou para o Brasil, ficou praticando na Zona do Escorpião, tá no filme." O filme, ter visto na tela, tornaram-se para nós prova de verdade.

Vai-se até mais longe. Não só o cinema seria a reprodução da realidade, seria também a reprodução da própria visão do homem. Os nossos dois olhos nos permitem ver em perspectiva: não vemos as coisas chapadas, mas as percebemos em profundidade. Ora, a imagem cinematográfica também nos mostra as coisas em perspectiva e por

isso ela corresponderia à percepção natural do homem. A reprodução da percepção natural apresentar-nos-ia a reprodução da realidade, tudo isso graças à máquina que dispensaria maior intervenção humana ..

A arte do real?

É verdade que é necessário forçar um pouco a barra para chegar a essa compreensão do cinema. Por exemplo, a imagem cinematográfica não reproduz realmente a visão humana. Nosso campo de visão é maior que o espaço da tela. Sentandose no meio de um cinema, além da tela, o nosso olhar abrange também as partes laterais, superior e inferior. Mesmo no cinerama, tela muito larga, o olhar abrange as partes superior e inferior da tela. Vemos em cor: quando o cinema surgiu, a imagem era em preto-e-branco, portanto não natural, mas artificial. E mesmo com o cinema em cor que se implantou nos anos 50, as cores não são naturais. Percebe-se que foi necessário deixar muita coisa de lado para identificar a imagem cinematográfica à percepção natural. Até a perspectiva: muito mais do que a visão natural, a imagem cinemato-gráfica reproduz uma forma de representação que se implantou na pintura com o Renascimento, no fim da Idade Média. Nem sempre a pintura obedeceu à perspectiva: os egípcios não desenharam em perspectiva, nem a pintura medieval segue a perspectiva tal como a conhecemos hoje. Nas artes plásticas, a perspectiva é um fenômeno ocidental, não universal. A partir do Renascimento, os ocidentais começam a familiarizar-se com a pintura em perspectiva e a nossa cultura acostumou-nos a considerá-la como a visão natural na pintura, mas é uma convenção.

E também nos dizem que o cinema reproduz o movimento da vida. Mas sabemos que não há movimento na imagem cinematográfica. O movimento cinematográfico é uma ilusão, é um brinquedo ótico. A imagem que vemos na tela é sempre imóvel. A impressão de movimento nasce do seguinte: "fotografa-se" uma figura em movimento com intervalos de tempo muito curtos entre cada "fotografia" (= fo-togramas). São vinte e quatro fotogramas por segundo que, depois, são projetados neste mesmo ritmo. Ocorre que o nosso olho não é muito rápido e a retina guarda a imagem por um tempo maior que 1/24 de segundo. De forma que, quando captamos uma imagem, a anterior ainda está no nosso olho, motivo pelo qual não percebemos a interrupção entre cada imagem, o que nos dá a impressão de movimento contínuo, parecido com o da realidade. É só aumentar ou diminuir a velocidade da filmagem ou da projeção para que essa impressão se desmanche.

Mas por que ter passado por cima de tanta coisa para fazer desaparecer os aspectos artificiais e ter apresentado o cinema como reprodução do olhar natural e da realidade? Quando obviamente o cinema é um artifício, quando obviamente os filmes são feitos por

pessoas. Por que ter mascarado tudo o que pudesse desmentir essa pretensa naturalidade? Por que ter feito de conta que a realidade expressava-se diretamente no cinema? Se alguém fizer uma determinada afirmação - "o regime brasileiro é ditatorial", por exemplo -, posso responder que não é, que não penso assim, que esse é o pensamento da pessoa que falou, mas pensamento sujeito a controvérsias. Este é o *ponto de vista* de quem falou. Mas suponhamos que, graças a alguma mágica, a pessoa que fala sumisse e que essa frase ficasse solta, como uma afirmação não de alguém em particular, mas como uma frase que existe em si, independentemente de qualquer pessoa que a proferisse. Eu não poderia mais dizer que é um ponto de vista, que é a fala de alguém. Seria uma frase sem autor, sem intervenção humana. Não sei se por este exemplo deu para entender aonde quero chegar, mas é um pouco o que acontece com o cinema. Dizer que o cinema é natural, que ele reproduz a visão natural, que coloca a própria realidade na tela, é quase como dizer que a realidade se expressa sozinha na tela. Eliminando a pessoa que fala, ou faz cinema, ou melhor, eliminando a classe social ou a parte dessa classe social que produz essa fala ou esse cinema, elimina-se também a possibilidade de dizer que essa fala ou esse cinema representa um ponto de vista. Ao dizer que o cinema expressa a realidade, o grupo social que encampou o cinema coloca-se como que entre parênteses, e não pode ser questionado. Esse problema é talvez um tanto complicado, mas é fundamental tentar equacioná-lo para que se tenha idéia de como se processa, no campo da estética, um dos aspectos da dominação ideológica. A classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia como sendo a *sua* ideologia, mas ela deve lutar para que esta ideologia seja sempre entendida como a verdade. Donde a necessidade de apresentar o cinema como sendo expressão do real e disfarçar constantemente que ele é artifício, manipulação, interpretação. A história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade. O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala.

Um argumento que aparece freqüentemente contra o que estou dizendo é que foi o próprio cinema que se impôs como reprodução do real, não seria uma imposição da burguesia. Isto é supor que a máquina e todo o processo de realização do cinema tenam características e significações independentes de quem os usa. Ao que se pode responder que nunca uma máquina tem uma significação em si, ela sempre significa o que a fazem significar (embora seja um pouco mais complicado do que isso). Em outras palavras, podemos dizer que uma técnica não se impõe em si. Dela se apropria um segmento da sociedade e é essa apropriação que lhe dá significação. É bastante simples provar que a burguesia sempre procurou elaborar uma estética

que apresentasse as obras como expressão do real. Uma prova entre mil outras possíveis são as publicidades de divertimentos populares que Vicente de Paulo Araújo levantou nos jornais do Rio numa época anterior ao cinema. Em alguns parques de diversões, apresentavam-se pinturas circulares de cento e oitenta ou trezentos e sessenta graus, os chamados panoramas. De um deles, representando a *Entrada da esquadra,* dizia a publicidade:

"O efeito extraordinário desta pintura produz no espectador a mesma impressão da realidade, como se o observador estivesse no lugar verdadeiro". De outro sobre a *Descoberta do Brasil:* "oferece ao visitante a sensação igual à que poderia ter observando o fato verdadeiro". A respeito de uma fotografia exposta publicamente mostrando o Mosteiro de São Bento: "reproduzido com tal fidelidade, precisão e minuciosidade que bem se via que a coisa tinha sido feita pela própria mão da natureza e quase sem intervenção do artista". Estas frases indicam claramente quanto se ansiava por espetáculos que pudessem ser oferecidos como reprodução do real, e o cinema veio a calhar para encaixar-se nesta linha e para reforçá-la.

Outros afirmam que pouco importa que se diga que o cinema reproduz ou não o real, é natural ou artificial, não importa o cinema em si, importa o que dizem os filmes, o seu conteúdo. É pouco relevante que dois filmes sejam sustentados pela impressão de realidade, mas é relevante que um seja contra determinado movimento operário, e outro a favor. Um fuzil é sempre um fuzil, o que é significativo não é o fuzil, mas sim quem o maneja e contra quem é manejado.

Nada do que foi dito até agora revela um complô: um burguês vilão que teria resolvido apoderar-se do cinema para dominar os pobres espectadores desprevenidos. Trata-se de processos históricos, difíceis de perceber enquanto estãose desenvolvendo, sempre sujeitos a interpretações ambíguas. Quando publicistas escreviam frases como as que tirei de V. de Paula Araújo, é evidente que eles não tinham o olhar mal-doso e brilhante de .quem pensa: "Estou enganando a população!" Tudo isso foi sendo percebido lentamente e essa crítica à impressão de realidade e ao cinema como expressão do real só se desenvolveu a partir dos anos 60; é sintoma de uma crise que existe no cinema e, de modo geral, na estética e nas linguagens artísticas dominadas pela burguesia. E também o cinema não nasceu assim pronto, "reproduzindo o real". É algo que se foi construindo aos poucos; o cinema levou tempo para encontrar a sua localização na sociedade, suas formas de produção, sua ou suas linguagens.

Multiplicação

Outro fator que possibilitou a implantação do cinema como arte dominante é uma característica técnica: o fato de se poder tirar cópias. Quando assistimos a um *show,* uma peça de teatro, conferência, aula, cantor, atores, conferencista ou professor têm necessariamente de estar presentes e sempre que estiverem ausentes não haverá *show* ou aula. A necessidade desta presença faz com que cantor, autores ou professor só possam entrar em contato com seu público num único lugar por vez, e sempre com uma quantidade de público limitada pelas dimensões da sala. Com o cinema, é diferente. A película que se bota na máquina e sobre a qual se imprime a imagem é um negativo que, após a filmagem, será revelado e montado para se chegar a uma *matriz,* da qual se poderá tirar uma quantidade em princípio ilimitada de *cópias.* Esse fenômeno peímite que o mesmo produto - o filme - seja apresentado simultaneamente numa quantidade em princípio ilimitada de lugares para um público ilimitado. O que amplia as possibilidades de divulgação e de dominação ideológica e tem profundas repercussões sobre o mercado. No teatro, ·uma quantidade de espectadores limitada pela lotação da sala (se a peça tiver sucesso) paga o ingresso; e o investimento financeiro feito numa peça de teatro é ressarcido lentamente e os lucros demoram a aparecer. A quantidade virtualmente ilimitada de espectadores que podem assistir simultaneamente a um mesmo filme possibilita um breve ressarcimento do investimento e um lucro mais rápido. E não só: enquanto no teatro o investimento concentra-se sobre um espetáculo único, no cinema ele é dividido pelas cópias. O que permite que se façam grandes investimentos em cinema para chegar-se a um espetáculo - projeção de uma cópiacomparativamente barato.

Esse sistema de cópias permitiu rápida e brutal expansão do mercado mundial de cinema e a dominação da quase totalidade do mercado internacional por umas poucas cinematografias. As cópias, baratas, circulam pelo mundo beneficiando-se do contexto histórico em que o cinema aparece: a burguesia triunfante absorve as matérias-primas dos países dominados, faz circular suas mercadorias pelo mundo, conquista novos mercados, é colonialista. O cinema vai logo encontrar os canais por onde circular. Já em 1907, Pathé, uma produtora francesa, tem escritórios em Londres, Nova Y ork, Berlim, Moscou, São Petersburgo, Bruxelas, Amsterdam, Barcelona, Milão, Calcutá, Cingapura, etc. E logo tais escritórios também espalhar-se-iam pela Ásia e pela América Latina. Imaginemos um país capitalista, industrializado, com uma população de razoável poder aquisitivo e um amplo mercado interno. Os produtores de cinema vão encontrar um público suficientemente rico e numeroso que poderá não só cobrir os gastos feitos para determinado filme como também já proporcionar

lucros. O produtor poderá então comercializar suas cópias para fora de seu país a um preço ainda mais barato, já que seu investimento terá sido coberto no mercado interno de seu país. A um preço tão barato que os países menos ou não-industrializados não poderão concorrer. É o que acontece por exemplo no Brasil: a cópia que chega aqui de um filme, por exemplo, americano, que já se pagou no seu mercado de origem, custa infinitamente mais barato que uma produção brasileira que deve, na sua totalidade, pagar seus gastos no próprio Brasil. Em conseqüência, nestes países, o circuito de exibição é criado em função da produção importada. Foi o que possibilitou que inicialmente cinema-tografias européias como a francesa, italiana, alemã, sueca e dinamarquesa dominassem o mercado brasileiro, até a guerra de 1914-18, que provocou o seu desmoronamento e sua substituição pelo cinema norte-americano. Até hoje, os países subdesenvolvidos enfrentam essa situação. Às vezes, pode ocorrer que a insuficiente industrialização dos países dominados faça'obstáculo à dominação galopante dos mercados: insuficiência de luz elétrica, fraca urbanização impedindo a implantação de um mercado de cinema. Outros obstáculos podem ser barreiras culturais: países com fortes culturas nacionais não se tornaram bons públicos para os filmes europeus ou americanos, simplesmente porque os espectadores não os entendiam, como a Índia, o Japão, o que facilitou o desenvolvimento de cinematografias nacionais. Já em outros países que não oferecem resistência cultural, ou cuja cultura foi em grande parte formada pelos invasores ou dominadores, como o Brasil, a dominação cinematográfica pôde ser quase total. Barreiras políticas também podem ser encontradas. A repartição do mundo em áreas de influência política dificulta a comercialização dos filmes da Europa Ocidental e dos Estados Unidos na Europa Oriental, e vice-versa. Durante a Segunda Guerra Mundial, a Alemanha nazista fechou-se ao cinema americano ou inglês. Países africanos que conquistaram a sua independência política tentam impe-dir a invasão cinematográfica através da nacionalização da produção, distribuição e exibição, cOplo ocorreu na Argélia e Alto Volta, por exemplo, mas sempre os Estados Unidos e os países europeus conseguiram furar esses bloqueios. Outros países, mesmo sem maiores antagonismos políticos com os Estado~ Unidos, criam legislações de proteção a seu cinema. A França ou a Inglaterra, por exemplo, limitam a quantidade de filmes estrangeiros que podem passar nas salas, ou o Brasil, que criou uma reserva de mer,cado para a sua produção: os cinemas devem obrigatoriamente exibir filmes bra-sileiros durante determinada quantidade de dias por ano. As legislações protecionistas em geral são bastante débeis. Ou porque os grandes produtores conseguem furá-las graças a diversos expedientes, por exemplo associando-se a produtores locais ou mesmo produzindo nos próprios países. É o caso da Inglaterra, onde cerca de noventa por cento do capital cinematográfico é de origem americana. Ou porque os

Estados Unidos se valem de diferentes formas de pressão para amenizar o efeito de tais legislações. Na Frariça, a primeira grande discussão que houve sobre a limitação de importação de filmes deu-se no fim da Segunda Guerra, no quadro das discussões sobre a "ajuda" que os Estados Unidos prestarlhe-iam para o esforço de reconstrução. O Brasil nunca conseguiu enfrentar realmente a importação do filme americano, porque esta importação é sempre vinculada à exportação de matérias-primas, tal como o café, ou produtos manufaturados, sapatos, por exemplo. Diante da possível restrição à importação de filmes, os Estados Unidos respondem com a ameaça de restrição à importação de produtos que pesam na balança comercial brasileira. Mas não se deve de modo algum pensar que a dominação cinematográfica só se exerce sobre os países subdesenvolvidos. Ela pode se exercer de um país industrializado sobre outro, como já indiquei a respeito da Inglaterra e da França, e pode-se acrescentar a Itália e a Espanha, onde a penetração americana começa após a Primeira Guerra, mas se fortalece incrivelmente depois da Segunda. Como também pode se exercer dentro de um mesmo país, por parte de grupos que têm grande poder de produção, de pressão sobre a distribuição e exibição, de intervenção no meréado contra produtores de fraco potencial econômico.

A dominação dos países subdesenvolvidos por cinematografias industrializadas não é exclusivamente econômica. É global. Ela forma gostos, acostuma a ritmos, etc. É global. Gosta-se por exemplo de filmes de mocinho e bandido, com úma narrativa acelerada e *happy end,* cujo modelo é hollywoodiano. Isso influi sobre o quadro de valores éticos, políticos, estéticos. Essa dominação atinge o próprio corpo. O exemplo brasileiro é significativo. O espectador, para acompanhar o enredo do filme dublado, tem que ler legendas. Isso obriga seus olhos a percorrer muito rapidamente a imagem, antes de baixar para a legenda, que ele lê rapidamente, para depois voltar à imagem, se der tempo, e recomeçar o processo no aparecimento da legenda seguinte. O resultado disso é que ele se torna um espectador que não tem tempo para se deter nas imagens, ele mal as vê. Pouco treinado visualmente, é também pouco treinado auditivamente, porque não tem que acompanhar o diálogo pelo ouvido, mas pela leitura. A nossa própria formação como espectador está profundamente marcada pela presença de um cinema legendado. E isso repercute sobre nossa relação com o cinema, bem como, por exemplo, sobre as salas de cinema: por que uma boa acústica, se o cinema é lido e não ouvido?

Mercadoria

É também a partir de reprodução de cópias que se passou a definir o cinema como mercadoria. O que é a mercadoria cinematográfica? Quando se compra um quilo de arroz, um par de sapatos ou um quadro, a mercadoria é um objeto concreto. Mas o espectador não compra um filme na bilheteria, ele compra uma entrada que lhe dá direito a sentar-se numa poltrona durante um tempo determinado para olhar um filme. É uma mercadoria abstrata que se assemelha não ao quadro ou ao livro, mas a uma mercadoria tipo "transporte público". Quando se compra uma passagem, não se adquire um ônibus ou um avião, mas sim o direito de ocupar uma poltrona para ser transportado de um lugar para outro. O cinema tem outra característica em comum com os transportes públicos; é uma mercadoria que não se estoca e é iminentemente perecível. A poltrona que não é "vendida" para uma determinada viagem nunca mais será vendida. A mesma coisa com o cinema. Às dezoito horas, a bilheteria não pode vender entrada para determinada poltrona que "sobrou" na sessão das catorze horas; a poltrona que não foi ocupada, nunca mais será ocupada; na sessão seguinte, será uma outra oferta.

Essa característica foi percebida tardiamente, mas foi em função dela que todo um aspecto do comércio cinematográfico se estruturou. No início, os produtores vendiam cópias de seus filmes aos exibidores, os quais podiam exibi-las tantas vezes quantas bem entendessem, e revendê-las se quisessem. Assim, os exibidores podiam auferir grandes lucros de que não participavam os produtores. Só a partir do fim da primeira década do século, os produtores deixam de vender cópias e passam a alugá-las, recebendo os produtores percentagem sobre as receitas do exibidor. Assim a indústria e o comércio cinematográficos foram paulatinamente estruturando-se em três níveis: o produtor, o exibidor e, entre os dois, o distribuidor que serve de intermediário; o que circula nesses níveis nunca é uma mercadoria concreta, sempre direitos. O distribuidor não é proprietário de cópias, ele comercializa direitos de exibir, como o exibido r comercializa direitos de assistir. Permanecem, no entanto, vestígios da forma primitiva de comercialização em algumas áreas onde a fiscalização dos produtores e distribuidores exerce-se com dificuldade, tais como certas regiões do Brasil onde cópias ainda são comercializadas a preço fixo.

A luta pela linguagem

Nascimento de uma linguagem

Vimos algumas das características que permitiram fazer do cinema uma força de dominação ideológica e comercial - a impressão de realidade, a reprodução das cópias. Mas como se apresenta essa mercadoria? O que é o filme como produto? Vimos que o espetáculo cinematográfico habitualmente conta uma estória em cerca de uma hora e meia. Mas nem sempre foi assim. Até aproximadamente 1915, os filmes eram bem mais curtos, e no fim do século nem contavam estórias. Eram o que hoje chamamos de documentário, na época "vistas" ou, no Brasil, filmes "naturais". Houve uma grande fome de '·'vistas" e os "caçadores de imagens" soltaram-se pelo mundo. Consta que, já em 1896, Lumiere formou várias dezenas de fotógrafos cinematográficos, equipou-os e mandou-os a vários países europeus. Sua tarefa consistia tanto em tomar novas vistas como em exibir vistas que eles traziam de Paris. Neste mesmo ano de 1896, aparece o filme *Coroação do czar Nicolau II,* filmado em Moscou e considerado como o pai da reportagem cinematográfica.

Esses caçadores de imagens colocavam suas câmaras fixas num determinado lugar e "registravam" o que estava na frente. Também quando teve início a ficção, a câmara ficava fixa e registrava a cena. Acabada a cena, seguia-se outra. O filme era uma sucessão de "quadros", entrecortados por letreiros que apresentavam diálogos e davam outras informações que a tosca linguagem cinematográfica não conseguia fornecer. A relação entre a tela e o espectador era a mesma do teatro. A câmara filmava uma cena como se ela estivesse ocupando uma poltrona na platéia de um teatro. Aos poucos, a linguagem cinematográfica foi-se construindo e é provavelmente aos cineastas americanos que se deve a maior contribuição para a formação desta linguagem, cujas bases foram lançadas até mais ou menos 1915. Uma linguagem, evidentemente, não se desenvolve em abstrato, mas em função de um projeto. O projeto, mesmo que implícito, era o de contar estórias. O cinema tornava-se como que o herdeiro do folhetim do século XIX, que abastecia amplas camadas de leitores, e estava-se preparando para tornar-se o grande contador de estórias da primeira metade do século XX. A linguagem desenvolveu-se, portanto, para tornar o cinema apto a contar estórias; outras opções teriam sido possíveis: que o cinema desenvolvesse uma linguagem científica ou

ensaística, mas foi a linguagem da ficção que predominou.

Os passos fundamentais para a elaboração dessa linguagem foram a criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço. Inicialmente o cinema só conseguia dizer: "acontece isto" (primeiro quadro), e depois: "acontece aquilo" (se" gundo quadro), e assim por diante. Um salto qualitativo é dado quando o cinema deixa de relatar cenas que se sucedem no tempo e consegue dizer: "enquanto isso". Por exemplo, uma perseguição: vêem-se alternadamente o perseguidor e o perseguido, sabemos que, enquanto vemos o perseguido, o perseguidor que não vemos continua a correr, e vice-versa. Óbvio, para hoje. Na época, a elaboração de uma estrutura narrativa como esta era uma conquista nada óbvia. Num dos primeiros filmes de MéW:s, vemos uma estrada, uma casa, um carro; o carro desgoverna-se e atravessa a parede da casa. No quadro seguinte, vemos uma sala de jantar, uma família almoçando tranqüilamente; de repente, o carro irrompe na sala pela parede. É o mesmo acidente que já tínhamos visto de fora no quadro anterior algum tempo antes. Como se o filme tivesse recuado no tempo. Hoje, organizar-se-ia a narração colocando o exterior: a estrada, a casa, o carro ~llldando; o interior: a família almoçando; voltar-se-ia ao exterior: o início do acidente, o carro entra na parede; ao interior: fim do acidente, o carro acaba de entrar na sala. De forma a ter um acidente que ocorra num momento único, visto de fora e de dentro. Mas foi necessário criar esta linguagem aos poucos.

À medida que estas formas vinham-se constituindo, o público vinha-se educando; hoje estamos familiarizados com estruturas complexas, mas é fácil imaginar que passar de um lugar para outro, de personagens para outros, para logo em seguida voltar aos primeiros, podia parecer uma total confusão. Aliás, podemos fazer essa experiência toda vez que um filme apresenta inovações em termos de linguagem. Rapidamente dizemos que não entendemos, que é hermético, que é confuso, que o filme se destina aos críticos, etc.

Outro fato básico para a evolução da linguagem foi o deslocamento da câmara que abandona sua imobilidade e passa a explorar o espaço. Muito cedo, ela deslocou-se quando estava num trem ou num barco em movimento, ou numa gôndoia: é em Veneza, em 1896, que teria sido feito, meio que involuntariamente, o primeiro movimento. Mas a câmara continuava fixa em" relação ao lugar onde estava pousada. Hoje considera-se que há dois tipos de movimentos: os *travelings,* ou carrinhos, e as panorâmicas. Nessas últimas o pé da câmara não se desloca em relação ao chão onde está pousada, e ela gira sobre seu pé. Pode girar horizontalmente para a direita ou para a esquerda, ou verticalmente para cima ou para baixo. Como uma cabeça que gira sobre o pescoço, a câmara pode completar trezentos e sessenta graus. No carrinho, a cabeça não se mexe em relação ao pescoço, mas é todo o corpo que se desloca. Ali a câmara, geralmente em cima de um carrinho ou de trilhos, aproxima-se ou afastase, fazendo *travelings* para

frente ou para trás. Pode também fazer *travelings* laterais para a esquerda ou a direita, para cima ou para baixo. Hoje os *travelings* para frente ou para trás podem ser feitos com uma lente chamada *zoom,* que dá um efeito semelhante, embora não igual, ao deslocamento da câmara. Atualmente, a maioria dos movimentos da câmara é uma combinação desses dois tipos básicos de movimentos, e fala-se então em carrinho livre. O máximo de mobilidade alcança-se com a chamada "câmara na mão": a leveza alcançada pelo equipamento moderno permite que a câmara seja colocada no ombro do fotógrafo, dando-lhe quase a mobilidade do corpo. No teatro, as coordenadas espaciais do palco permanecem fixas; no cinema, a tela permanece fixa, mas as coordenadas do espaço que vemos na imagem mudam constantemente, não só de uma imagem para outra, como dentro de uma mesma imagem, graças aos deslocamentos da câmara.
A câmara não só se desloca pelo espaço como o recorta.
Ela filma fragmentos de espaço, que podem ser amplos (uma paisagem) ou restritos (uma mão). O tamanho do fragmento recortado depende da posição da câmara em relação ao que filma e da distância focal da lente usada. O recorte do espaço e as suas modificações de imagem para imagem tornou-se um elemento lingüístico característico do cinema. Recortar inclusive o corpo humano, o que hoje nos parece natural e óbvio, não o era nem um pouco no início do século. Historiadores contam que, no início, espectadores achavam chocante ver apenas o rosto da pessoa na tela. O que tinha acontecido com o resto do corpo? Conta-se inclusive que um produtor americano teria argumentado que se tinha de mostrar os atores de corpo inteiro já que eles eram pagos de corpo inteiro.

Para filmar um fragmento de espaço, uma porção do objeto ou da pessoa que está na sua frente, a câmara tem que assumir uma determinada posição. Supondo-se que se filma uma pessoa, ela pode ficar aproximadamente na altura em que ficam duas pessoas em pé que se olham (é filmar na horizontal), ou pode estar numa posição mais elevada e filmar de cima para baixo (câmara alta) ou, ao contrário, de baixo para cima (câmara baixa). A posição que a câmara assume em relação ao que ela filma é chamada ângulo.

Filmar então pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva. Por isso, diz-se que filmar é uma atividade de análise. Depois, na composição do filme, as imagens filmadas são colocadas umas após as outras. Essa reunião das imagens, a *montagem,* é então uma atividade de síntese. É com o cineasta americano D. W. Griffith, nos filmes *Nascimento de uma nação* (1915) e *Intolerância* (1916), que se marca o fim do cinema primitivo e o início da maturidade lingüística. Poder-se-ia discutir longamente sobre as formas lingüísticas que Griffith inventou ou não; em todo caso foi em seus filmes que as várias formas, que ele e outros vinham intuitivamente pesquisando, organizaram-se num

sistema. A partir dele, e numa época em que o cinema ainda era mudo, vê-se como momentos básicos da expressão cinematográfica: 1) a seleção de imagens na filmagem; chama-se "tomada" a imagem captada pela câmara entre duas interrupções; 2) a organização das imagens numa seqüência temporal na montagem; chama-se "plano" uma imagem entre dois cortes. Essas indicações deixam claro que a linguagem cinematográfica é uma sucessão de seleções, de escolhas: escolhe-se filmar o ator de perto ou de longe, em movimento ou não, deste ou daquele ângulo; na montagem descartam-se determinados planos, outros são escolhidos e colocados numa determinada ordem. Portanto, um processo de manipulação que vale não só para a ficção como também para o documentário, e que torna ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real.

Partindo dessas operações lingüísticas, teóricos tentaram escrever gramáticas cinematográficas, parecidas com as que se fazem para as línguas. Foi feita, por exemplo, uma espécie de codificação dos planos, partindo do mais aberto, aquele que apresenta uma maior porção de espaço, ao mais fechado. As escalas dos planos têm inúmeras variantes, mas correspondem em geral ao seguinte: o Plano Geral (PG) mostra um grande espaço no qual os personagens não podem ser identificados; o Plano de Conjunto (PC) mostra um grupo de personagens, reconhecíveis, num ambiente; o Plano Médio (PM) enquadra os personagens em pé com uma pequena faixa de espaço acima da cabeça e embaixo dos pés; o Plano Americano (P A) corta os personagens na altura da cintura ou da coxa; o Primeiro Plano (PP) corta no busto; o Primeiríssimo Plano (PPP) mostra só o rosto; o Plano de Detalhe mostra uma parte do corpo que não a cara ou um objeto. Um tal sistema só pode ser precário: se a figura com faixa de espaço acima da cabeça e embaixo dos pés estiver sentada e não em pé: que plano será? Um cachorro de corpo inteiro enchendo mais ou menos a tela: PM de cachorro, mas aí não teremos a porção de espaço prevista pelo PM, ou detalhe de cachorro? Além disso, essa tabela, visivelmente pensada em função da câmara fixa, foi ultrapassada pela mobilidade da câmara atual. As tabelas deste tipo são de origem européia, a compreensão que os americanos têm dos planos é mais flexível. O *long shot* corresponde ao PG e o *big close* ao PP; no entanto, eles preferem pensar nos planos não em si, mas na relação que eles mantêm entre si. O que importa não é tanto o tamanho do plano em si, mas o fato de um plano ser maior ou menor que um outro.

Tentou-se atribuir significações aos planos. Assim o PP e o PPP seriam mais voltados para a vida interior, para as reações emocionais dos personagens, enquanto o PA é melhor para descrever os personagens agindo: um plano relativamente próximo, não suficientemente para que predomine a expressão emocional do ator, mas suficientemente para que ele seja isolado do meio e que a tônica seja colocada no que ele faz. Já no PM são valorizadas as relações

entre o personagem e o meio, ou entre os personagens. Enquanto o PP e PPP seriam mais líricos, o PG, por mostrar amplas paisagens, seria mais bucólico ou panteísta. Do mesmo modo atribuíramse significações aos ângulos: a posição horizontal seria sempre preferível para as cenas de ação ou as cenas de aproximação emocional; já a câmara baixa tende a enaltecer o personagem, dando-lhe um tom mais heróico, enquanto a câmara alta, que olha de cima para baixo, diminuiria o personagem, expressaria uma situação de opressão.

Mas percebeu-se que nem os planos, nem os ângulos, nem nada tem realmente uma significação em si. De fato, o mesmo PP terá implicações completamente diferentes conforme ele vier depois de um PA (se tivermos uma aproximação PM-PA-PP de um homem, teremos uma aproximação paulatina) ou se vier logo depois de um PG (do. grande espaço do PG para o espaço fechado do PP, do homem perdido na paisagem para o homem isolado do meio ambiente, teremos um pulo, um efeito de surpresa, uma brusca tensão dramática, se comparada com a lenta aproximação do exemplo anterior), ou ainda se o PP apresentar pela primeira vez no meio do filme um personagem que ainda não fora visto, como Fellini fez em *A doce vida,* desnorteando os espectadores. O mesmo se dá com os ângulos: a câmara baixa poderá heroizar uma figura se a filmar contra um fundo de céu, mas se o fundo for um imenso prédio cinzento, a câmara baixa poderá ressaltar o pequeno tamanho do homem em relação ao prédio, e poderá expressar opressão e sufocamento, se o espaço acima do homem filmado for fechado por um teto baixo, recurso de que Orson Welles se valeu em O *cidadão Kane.* Chega-se à conclusão de que os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica não têm em si significação pre-determinada: *a significação depende essencialmente da relação que se estabelece com outros elementos.* Este é um princípio fundamental para a manipulação e compreensão dessa linguagem. Por isso o cinema é basicamente uma expressão de montagem. E aqui deve-se entender montagem num sentido amplo, não só a ordem em que os planos se sucedem numa seqüência temporal (como vimos acima), mas também a montagem dentro do próprio plano, quer os elementos sejam apresentados simultaneamente (o homem e a fachada do prédio: a significação nasce da relação entre estes dois elementos), quer sucessivamente, graças a um movimento de câmara (a câmara filma o homem em panorâmica ou faz um *traveling* até mostrar o grande prédio). Decorre do fato de os elementos adquirirem significação pela sua inserção num conjunto, num contexto, que esta significação nunca seja precisa, delimitada, mas ao contrário, sempre envolta numa certa *ambigüidade.* Realmente, o plano mostra um homem e um prédio, e sobre isto não paira dúvida, mas a significação ou as significações que nascem dessa aproximação são ambíguas.

Essas operações lingüísticas que esquematizei aqui - se-leção/montagem - foram usadas, principalmente, dentro do quadro que

tracei acima: para contar estórias e sem ferir a sacrossanta impressão de realidade. Mas como isso, se a cada instante a imagem que está na tela muda, se a câmara se desloca, vai para cima e para baixo? Como, diante de tamanha agitação, o espectador poderia ter a ilusão de assistir a um pedaço de realidade? Como não "atrapalhar" o enredo, a transmissão das emoções dos personagens com essa linguagem? Como fazer para que, depois da sessão, o espectador se lembre mais do enredo e dos personagens, que das movimentações da câmara? Paraisso, foi necessário desenvolver uma linguagem que passasse como que despercebida. Estabeleceu-se, por exemplo, um corte (passagem de um plano para outro) praticamente insensível. Não cortar de um plano muito aberto para outro fechado, ou vice-versa, pois o espectador sentiria o choque, mas ter transições suaves, progredir aos poucos para planos maiores ou menores. Não cortar de um plano parado para outro em movimento, mas cortar de parado para parado, ou do movimento para o movimento. No corte em movimento, que se tenha a impressão de que o movimento de segundo plano dá prosseguimento ao do plano anterior. O movimento de uma panorâmica pode prolongar-se de um plano para outro: um carro quase parando pode ser prol"ngado pelo movimento de um homem entrando num prédio. Obtém-se um ritmo cuja fluência vai levando o espectador, que fica com a impressão de assistir a um fluxo contínuo e não se dá conta de estar vendo uma sucessão de planos que duram pouco mais de alguns segundos. Não jogar de chofre o espectador numa situação ou ambiente novo, mas familiarizá-lo primeiro com planos relativamente abertos, fazê-lo penetrar aos poucos na ação, quando então os planos irão fechando-se, e abrir novamente quando a ação estiver encerrando-se e antes de passar para outra. Evitar que a câmara ocupe posições que na vida cotidiana seriam pouco usuais, o que pode ocorrer com ângulos acentuados de câmaras alta ou baixa. Se se usar câmara alta ou baixa no meio da ação, que a posição da câmara seja de preferência justificada pela posição de um personagem, que seja um ponto de vista. É a chamada "câmara subjetiva", quando um personagem sentado ou caído no chão vê outro de baixo para cima, ou então o homem caído visto pelo outro justificará a câmara alta. Disfarça-se desta forma a intervenção do cineasta, a presença do narrador. Ou então quando se tem uma montagem do tipo "campo contra campo", no caso, por exemplo, em que dois personagens estão conversando e vemos de face ora um ora outro: a câmara faz como se, alternadamente, estivesse no lugar de um e depois de outro personagem. É o mesmo tipo de montagem que encontramos nos célebres duelos entre pistoleiros com que se costumava encerrar os *westerns* clássicos: a visão sucessiva que temos de um e do outro *cowboy* corresponde ao ponto de vista do outro. Essa câmara subjetiva que permite disfarçar a presença do narrador deve ser operada sem excesso, porque o excesso pode justamente atirar a atenção sobre aquilo que se pretendia

ocultar. Por exemplo, se se colocar a câmara no lugar do que seria a cabeça de um homem andando e o plano mostrar de cima para baixo duas pernas caminhando, de repente a câmara torna-se muito presente, o recurso chama a atenção. Mais ainda quando se faz um filme inteiro com câmara subjetiva como *A dama do lago* (Robert Montgomery, 1947): é como se a câmara dissesse "eu" o tempo todo: o ator só aparece três ou quatro vezes no filme, quando a câmara passa diante de um espelho.

Mas nem sempre o narrador justifica sua posição através de um personagem. Pensemos numa cena em que dois personagens perseguem-se pelas ruas de uma cidade sem se ver, ou duas crianças brincam de esconde-esconde, ou um assassino aproxima-se de sua vítima que não o pressente: nestes casos, se vemos alternadamente um e outro, não temos o ponto de vista de personagens, já que eles não se estão vendo. É realmente aí o ponto de vista do narrador, que está fora da estória, que sabe e vê mais a respeito dos personagens do que eles próprios. Esse ponto de vista que vê tudo de fora é, como alguém chamou, o "ponto de vista de Deus". No entanto, os espectadores em geral não conscientizam a existência desse narrador. Ela disfarça-se, dilui-se, permitindo ao espectador ter a ilusão de estar como que vendo o real e não de estar em contato com uma narração. A diluição da presença narradora criou uma linguagem que podemos chamar de "transparente" porque não retém a atenção do espectador, não é vista por ele; só a percebe se se resolver deter nela. Como se nada se interpusesse entre o espectador e a estória narrada, o que possibilita sustentar a impressão de que cinema é como a vida, que se possa comentar, não os filmes propriamente ditos, mas as situações e os personagens como se fossem acontecimentos e pessoas reais.

Por isso o verdadeiro terror que cerca o "erro de continuidade". A mulher que sai de casa com vestido listrado e chega na estação com vestido de bolinhas. O homem que perdeu a gravata de um plano para outro. O erro de continuidade revela o espetáculo, revela que o filme é uma composição artificial e não a vida. Por isso também a verdadeira caçada que os espectadores promovem aos erros de continuidade: é botar o dedo no calcanhar de Aquiles, pegar em flagrante os artífices do sonho. Donde toda a curiosidade que cerca a feitura do cinema: como se faz isto? E aquilo? Donde também a piada de Mankiewicz em *A condessa descalça* (1954): Ava Gardner entra no mar com maiô de uma cor e sai com outro de cor diferente. Não faltou quem festejasse a descoberta. Logo adiante, Mankiewicz vingava-se: percebia-se que o maiô tinha duas cores.

Com essa linguagem transparente -cujas mentirinhas se tenta surpreender - estamos longe, por exemplo, do final do filme de Antonioni, *Profissão: repórter,* em que a câmara mostra um homem no seu quarto, passa pela janela gradeada, dá uma volta pelo pátio e detém-se em outros personagens, ouvimos um tiro, a câmara entra pela

porta do mesmo quarto e encontra o homem morto e a janela gradeada. Aí, nada justifica o movimento da câmara, que revela inclusive o caráter artificial da cenografia (pois, durante o movimento, sem interrupção do funcionamento da câmara, foi necessário desmontar a janela para deixar passar o aparelho e remontá-la depois), senão a vontade do realizador de narrar daquela maneira e não de outra. O narrador torna-se plenamente presente, a não ser que ele esteja representando o ponto de vista de uma borboleta.

Dizia-se da imagem cinematográfica que esta reproduz a percepção natural das p~ssoas. Da mesma forma, vai-se atribuir à linguagem narrativa transparente um caráter de naturalidade. O tamanho dos planos e a sua sucessão corresponderiam ao movimento natural, espontâneo, de uma pessoa que se interessa por um determinado acontecimento. Uma aglomeração na rua; a nossa atenção é chamada, vemos ainda de longe um grupo de pessoas, entre os prédios; aproximamo-nos, a nossa atenção concentra-se, o espaço fecha-se sobre o grupo; penetramos no grupo e vemos uma pessoa estendida no chão; concentramo-nos sobre seu rosto cujo nariz sangra. Evoluímos do PG para o PP. Em seguida, afastamo-nos. A linguagem elaborada é assim tida como prolongamento ou reprodução de um comportamento natural e deixa, portanto, de ser vista como elaborada.

Quando o som no cinema se industrializou (a partir de 1928, depois do lançamento do filme americano O *cantor de jazz),* foi imediatamente absorvido por essa estética: tornar o cinema ainda mais "real", ainda mais reprodução da realidade: os personagens falam, como na vida, sapatos fazem barulho ao pisar na calçada ou no caminho de pedregulho, portas que batem fazem ruído. Aí também o processo é artificial: há uma seleção à qual mal prestamos atenção; ruídos "naturais" são reproduzidos em estúdio. Folhas de zinco fazem às vezes de trovoadas, e galope de cavalo poderá ser batidas na barriga avantajada do sonoplasta. O que não impede que estes ruídos sejam usados, dramaticamente, para criar clima para reforçar emoções e significações. Em *A besta humana* (1938) de Jean Renoir, o ruído do trem é uma constante, o que se justifica por ser o personagem principal um maquinista de trem. Este personagem tem o desejo compulsivo de matar. O ruído do trem, além de ser o ruído "natural" do trem, expressa também a violência desse desejo incontrolável, essa fatalidade cega que impulsiona o personagem; o ruído adquire aqui uma função quase simbólica. Em *Correio noturno* (1936), documentário britânico de Basil Wright, cujo som foi feito por Alberto Cavalcanti, o ruído do trem é tratado musicalmente e combinado com um poema falado: o ruído é moduladO conforme a velocidade do trem, se está chegando ou saindo, se está num aclive ou num declive. Mas o ruído, mesmo quando tratado simbólica ou musicalmente, é sempre justificado de modo "realista". A gente vê a fonte de ruído na imagem ou se sabe que ela está por perto, de forma que os sons não nos aparecem como elementos de

linguagem, mas como dados naturais. E tudo isto mergulhado numa música incidente, que não tem nenhuma justificativa realista: a música acompanha o filme para, em geral, reforçar as emoções: exasperação na iminência do perigo, ternura em cenas românticas, música que freqüentemente ouvimos sem prestar atenção. E isto mais uma vez é importante: ouvimos a música, ela age sobre nós, mas não nos damos conta: a música também se torna transparente.

Essa linguagem transparente tornou-se dominante no cinema narrativo industrial. Até hoje. As modas marcam as épocas, os anos 30, os 50 ou os 70, mas o princípio de transparência mantém-se nesse cinema, unindo indústria e público. É o modelo hollywoodiano que domina toda a história cinematográfica no mundo.

Outras linguagens - Os soviéticos

Nem todos os movimentos cinematográficos optaram pela linguagem transparente: por exemplo a escola soviética, que trabalhou principalmente nos anos 20. Os soviéticos também, como não podia deixa de ser, fundamentaram seu trabalho na seleção e na montagem, mas com extrema valorização da montagem. Para eles, montagem não é reconstrução do real imediato, mas construção de uma nova realidade. Uma realidade propriamente cinematográfica. Filmo o rosto de uma mulher, a mão de outra, o pé de uma terceira, assim por diante, e monto: o espectador vê uma mulher, perfeitamente convincente, só que ela não existe, é uma invenção do cinema criada pela montagem. Essa é uma experiência que Kulechov teria feito nos anos 10. Em 19 faz um pequeno filme em seis planos: prato de comida - rosto de um homem - criança brincando - rosto de um homem - um caixão - rosto de um homem. Quem viu o filme concordou que o célebre ator Mosjukin interpretava maravilhosamente o desejo, a ternura e a tristeza. Só que ... os três planos de Mosjukin eram exatamente o mesmo. Os sentimentos lidos na cara do ator foram interpretações dos espectadores, as quais nascem de seus valores (a fome diante da comida, a ternura diante da criança), mas valores provocados naquele momento pela aproximação das imagens. Ternura ou tristeza não são expressas pelo filme; elas resultam da re~ção do espectador diante da justaposição de duas imagens. E como se não se pudesse ver duas imagens seguidas sem estabelecer entre elas uma relação significativa. Quem desenvolverá esta teoria da montagem é Eisenstein, para quem de duas imagens sempre nasce uma terceira significação. Ele vê aí a estrutura do pensamento dialético em três fases: a tese, a antítese e a síntese. Essa montagem não reproduz o real, não o macaqueia, ela é criadora. Não reproduz, produz. Já que a estrutura da montagem é a estrutura do pensamento, o cinema não terá por que se limitar a contar estórias, ele poderá produzir idéias. O que vai guiar a montagem não será a sucessão dos fatos a relatar para contar uma estória ou descrever uma situação, mas desenvolvimento de um raciocínio. Quando, em *Outubro* (1927, sobre a Revolução de 1917), Eisenstein mostra uma massa derrubando a estátua do czar, ele não está nem um pouco preocupado em mostrar o que acontece quando uma grande quantidade de gente bota abaixo uma enorme estátua; filmagem e montagem quase não têm função descritiva. O que ele quer é construir a idéia da derrubada do poder. Quando Kerenski, o chefe do governo provisório, é contraposto a uma estátua de Napoleão, não é porque essa estátua estivesse aí ornamentando o palácio; a relação Kerenski-Napoleão expressa a aspiração do chefe do governo de tornarse um

novo imperador e o vazio dessa aspiração (apenas uma estátua). Se nas poltronas da sala do Conselho encontramos apenas os ricos sobretudos dos conselheiros, e não os próprios, é que eles não desempenham senão funções burocráticas, eles não têm nenhum poder real, eles são vazios. Este cinema metafórico de Eisenstein pertence aos anos 20, mas os soviéticos apontaram para um outro cinema, um cinema ensaístico, digamos. Um cinema que, liberto do enredo, pudesse abordar e discutir qualquer assunto, a ponto de Eisenstein ter formulado o projeto de adaptar para a tela O *capital* de Karl Marx.

O som é interpretado do mesmo modo. O manifesto que Eisenstein e dois cineastas soviéticos lançam em 1928 mostra quanto se opunham à linguagem que a indústria da ficção vinha desenvolvendo: o som é válido desde que ele contraste com a imagem. O que acrescenta ouvir ruídos de passos sobre uma imagem que mostra um homem andando? Nada. Mas se, ao contrário, o som não for o prolongamento da imagem, se houver um contraste entre os dois, então nascerá uma nova significação. Éretomada nessa montagem imagem/som o princípio da montagem de imagens ideada por Eisenstein.

Dziga Vertov é outro cineasta soviético que deu a maior contribuição ao desenvolvimento da montagem, num sentido diferente do de Eisenstein. Este, para V ertov, era um artista ligado a uma cultura morta na medida em que trabalhava ainda com ficção. A câmara deve colocar-se diretamente em contato com o real, não se deve construir mentirinha nenhuma na frente da câmara para ser filmada. A câmara só deve filmar o que existiria independente dela. Assim, Vertov voltou-se exclusivamente para o cinema documentário, através do qual ele buscava um "deciframento comunista" do mundo. Começou a trabalhar em atualidades cinematográficas durante a revolução, quando as possibilidades de investir em cinema na URSS eram mais do que escassas. Usou materiais já filmados, de forma que o seu trabalho era basicamente de montagem: dar, através da montagem, novas significações a um material que não fora filmado especificamente para os filmes que ele fazia (trabalhos semelhantes foram feitos em Cuba depois da revolução). Vertov também mandou cinematografistas a inúmeras partes da URSS e montava material não filmado por ele. *A sexta parte do mundo* (1926) é o exemplo mais complexo desse tipo de trabalho: com material proveniente das mais diversas regiões da URSS e filmado nas mais diversas situações, ele constrói, pela montagem, uma imagem do povo revolucionário. Para Vertov, a filmagem deve ser a reprodução do real, a captação do real sem intervenção (sonhava até com a câmara oculta que permitiria filmar a realidade sem alteração), mas o resultado final, o filme, não reproduzia realidade imediata alguma, era uma construção cinematográfica que devia reconstruir o dinamismo do povo revolucionário de um modo mais profundo que o real imediato poderia oferecer.

Fora da URSS, existiram outros movimentos que não se voltaram para a tentativa de reproduzir o real. É o caso, por exemplo, do expressionismo que vigora na Alemanha nos anos 20 e 30. Fortemente influenciado pela literatura e pelas artes plásticas, este cinema contava estórias, mas digamos estórias fantásticas, e as imagens que mostrava tinham pouco a ver com a realidade cotidiana que nos cerca: os espaços, a arquitetura, os objetos lembravam, sem dúvida, ruas,casas, florestas, mas totalmente "deformadas". O que se procurava era expressar uma realidade interior, era como o cineasta-poeta sentia a realidade. A realidade é a realidade interior: não existe outra senão aquela que vivemos subjetivamente. Uma cenografia cheia de penumbras, fachadas que se fecham sobre ruas, espelhos que podem roubar a imagem de quem se reflete neles, sombras que podem abandonar seus donos, perspectivas distorcidas que oprimem os personagens. O *gabinete do dr. Caligari* (1919) e *Nosferatu* (Murnau, 1922) são provavelmente os momentos altos do expressionismo alemão. Certos aspectos estilísticos do expressionismo influenciaram outros cinemas, o americano em particular. Inclusive porque muitos cineastas e atares alemães emigraram para os EUA (por causa do nazismo, da Segunda Guerra Mundial, e também por causa dos convites feitos por produtoras americanas que esvaziaram em parte o cinema alemão). Mas os traços expressionistas foram absorvidos e como que neutralizados pela narrativa americana. Os efeitos surpreendentes na cenografia ou nas enquadrações são justificados pelo enredo ou pela psicologia dos personagens. Se dois espelhos frente a frente refletem indefinidamente a imagem de Orson Welles é para traduzir um dado da personalidade do cidadão Kane: egocentrismo e vaidade, e para traduzir a relação do diretor com o personagem: a multiplicação dessa imagem tem algo de derrisório porque ela se dá num momento em que Kane está em decadência. Se a esposa de Kane é um ponto minúsculo perdido no meio de uma pesadíssima cenografia que representa a sala de um castelo medieval, é parque Kane oprime a mulher. Os expressionistas não procuravam estas justificativas. Eles simplesmente diziam: o mundo é assim.

A *avant-garde* (vanguarda) francesa dos anos 20 também tentou escapar à narrativa. Esse era o aspecto literário de que o cinema precisava se livrar para tornar-se "puro", para encontrar a sua forma específica. Os filmes procuram expressar não situações dramáticas, mas sentimentos, estados de espírito, ambientes, aspirações, nostalgias, associações de idéias, etc., isso através de sugestões criadas pelas enquadrações e pela montagem, pelo ritmo. Por exemplo, *A sorridente Madame Beudet* (Germaine Bulac, 1925).

O surrealismo cinematográfico, que atinge sua melhor expressão em dois filmes de Luis Bufiuel, *Cão andaluz (1928)* e *A idade do ouro* (1930), estava longe também, evidentemente, de qualquer preocupação quanto a enredos e estórias. Suas imagens-choque expressam

pulsões, desejos ainda não-racionalizados, e um imenso ódio pela ordem burguesa. Uma mão numa caixinha, uma vaca num quarto de dormir, dois padrecos puxados por um piano em que apodrece um jumento não são momentos no desenvolvimento de uma situação, nem um pesadelo, nem a alucinação de algum personagem louco. É uma realidade que só tem existência cinematográfica, é a maneira do artista expressar-se, a maneira que ele tem de fazer emergir um real oculto nele e em nós, a sua maneira de se relacionar com o cinema, com a sociedade, com os espectadores.

O cinema de ficção, o cinema industrial, só fala dos adultérios das belas madamas, e isso não nos interessa; também opõe-se a este cinema a escola documentária britânica, liderada nos anos 30 por pessoas como John Grierson e Alberto Cavaicanti, mas num sentido totalmente diferente dos' 'vanguardistas" ou surrealistas dos anos 20. O cinema documentário é a nova educação e só terá sentido se colocado a serviço do povo, é a posição de Grierson. Na sociedade capitalista, o trabalho é desvalorizado e atomizado: o operário executa serviços, mas ignora como o seu trabalho se encaixa no conjunto do trabalho social. O cidadão vive numa sociedade, mas ignora como funciona, ignora até quais são as instituições, quais são seus direitos, como ele situa-se nesta sociedade. Para Grierson, o cinema terá a tarefa de integrar o trabalhador e o cidadão no conjunto social. Como produzir um tal cinema? Pouco a esperar do grande capital: não financiaria uma produção que não se enquadra nos seus interesses ideológicos e financeiros. A escola britânica beneficiou-se da presença dos trabalhistas no governo, o que lhe permitiu obter subvenções de instituições oficiais para a produção de filmes. Foram feitos filmes mostrando o trabalho dos pescadores, dos trabalhadores do correio, sobre a riqueza e a pobreza, etc. Os cineastas encontraram dificuldades com a chegada dos conservadores ao governo e, em seguida, com a Segunda Guerra Mundial, pois seus filmes tiveram que se enquadrar na propaganda oficial.

A Internacional do Cinema

Por mais diversos, heterogêneos e antagônicos que sejam todos esses exemplos que citei, desde os cineastas soviéticos e ingleses até os surrealistas franceses, pelo menos um ponto em comum eles têm: eles opõem-se ao sistema cinematográfico dominante, como forma de prbdução, como temática, como linguagem, como relacionamento com o público. Foram fundadas organizações para viabilizar a produção e circulação deste cinema, como a Kino, que nos anos 30 projetava filmes nas ruas de bairros operários em Londres, ou a Liga Internacional do Cinema Independente, fundada na Suíça em 1929 e voltada principalmente para o cinema de vanguarda, mas que também veiculava filmes marcadamente de esquerda e lutava contra a censura. Assim, a Liga Cinematográfica Holandesa e o Clube Cinematográfico de Londres foram fundados para exibir O *encouraçado Potemkin,* então proibido em diversos países europeus. O pessoal da Kino, por exemplo, só podia considerar o da Liga Internacional burgueses esteticistas e decadentes. No entanto, havia entre estas duas tendências uma espécie de aliança tácita: embora desvinculada do proletariado, a "vanguarda" colocava-se contra o sistema capitalista de produção.

Na linha do cinema proletário, a posição mais avançada talvez tenha sido a do teórico húngaro Bela Balazs quando propôs a fundação da Internacional do Cinema Revolucionário. A originalidade da proposta de Balazs é que, além de agrupar cineastas e técnicos revolucionários, a Internacional integraria também espectadores, já que cinema só tem sentido em função dos espectadores. Os espectadores não ingressariam na Internacional como pessoas físicas, mas através de organizações. A idéia-força de Balazs era um público internacional organizado para lutar contra o cinema capitalista e sustentar a produção de filmes que expressassem os seus interesses políticos. A Internacional do Cinema Revolucionário ficou ao nível de proposta, mas a idéia de um público organizado não era tão fora da realidade, pois parece que, em âmbito muito local, diversas organizações desse gênero chegaram a existir, particularmente na Alemanha, onde, por volta de 1926-27, grupos de produção como Nova Objetividade ou Cinema Proletário reagiam contra o expressionismo. De modo menos institucionalizado, foi esta a atitude do fran

cês Jean Renoir quando fez *A Marselhesa* (1938): com o apoio da Frente Popular, foi aberta uma subscrição, como se os espectadores pagassem o seu ingresso antes da realização do filme para possibilitar a sua produção.

Na mesma época, encontram-se atividades semelhantes nos Estados Unidos. Citemos *Terra de Espanha* que Joris Ivens realiza em 1937 com Hemingway e que foi financiado exclusivamente com contribuições individuais ou de entidades políticas favoráveis ao projeto: uma visão antifascista da guerra civil espanhola. Ou *Terra natal* (1941), realizado por uma produtora organizada em forma de cooperativa, e que levantava a questão sindical e do racismo nos Estados Unidos.

Estas notas só têm como finalidade sugerir rapidamente a existência, nos anos 20 e 30, de uma luta contra o sistema cinematográfico dominante. Este aspecto da história do cinema ainda foi pouco pesquisado, pois, para a maioria dos historiadores, história do cinema tem sido história do cinema dominante. A intensidade e diversidade das lutas nessa época devem-se a uma multiplicidade de fatores: a existência de amplos movimentos sociais e as lutas contra a ascensão do totalitarismo que dominaria vários países; o cinema era o principal espetáculo de massa; o cinema que se queria independente estava passando por dificuldades decorrentes da crise de 1929 e do advento do cinema sonoro.

Estes cinemas divergentes política ou esteticamente do cinema dominante foram sistematicamente esmagados. Quer pelo comércio cinematográfico que não abria suas portas a outras modalidades de cinema que não a do sistema, quer pela repressão política e policial.

Uma mercadoria e uma dramaturgia

Uma mercadoria dominante

Basicamente, o cinema continua uma mercadoria. Vimos acima que secriou uma linguagem apta a conquistar o público. Mas será ela suficiente para assegurar a compra? Depois do filme pronto e antes de o espectador estar na sala e o filme na tela, um longo percurso deve ser cumprido: é necessário que o distribuidor se interesse pelo filme do produtor, que o exibido r se interesse pelo filme do distribuidor, que o espectador potencial se interesse pelo filme do exibidor. Antes de se tornar objeto de fruição (o espectador vendo o filme), o filme tem que percorrer todo o trajeto como mercadoria que deverá ter características que assegurem a série de operações necessárias até a compra do ingresso que possibilita o lucro. Lembremos que o cinema é uma mercadoria abstrata, e por isso a compra do ingresso é sempre uma aposta no escuro. Quando compramos sapatos, podemos testá-los antes, verificar se a cor nos agrada, se está bem feito, experimentá-los para saber se convêm ao pé. Nada disso é viável com um filme, pois testar sua qualidade, testar a possibilidade que ele tem de nos agradar, já seria desfrutá-lo. Nisso o filme é como um fósforo: testá-lo já é usá-lo. Um filme deverá portanto apresentar-se com determinadas qualidades que motivem o espectador potencial a ir ao cinema, a escolher este filme em detrimento de outros, isto sem conhecê-lo. Em verdade, poderemos ter tido eventualmente um breve contato prévio com o filme através do *trailer* que nos apresenta fragmentos do próximo espetáculo. Mas isso não é suficiente para assegurar a adesão do futuro espectador e da maior quantidade possível de futuros espectadores. "Dos oito aos oitenta": essa expressão de um produtor americano marca o filme como mercadoria na fase áurea do cinema como veículo de massa, isto é, até 1950. O que queria dizer Wangler com esta expressão? Que o filme deve conter ingredientes suscetíveis de agradar ao público dos oito aos oitenta anos, e não conter nada suscetível de desagradar. Para conquistar a maior quantidade possível de espectadores, para ser um filme de massa, para proporcionar grandes lucros, um filme não pode se dar ao luxo de desprezar

nenhum espectador potencial. Um filme marcadamente católico poderia desagradar aos protestantes e vice-versa; acentuadas posições políticas afastariam seus adversários, etc. Quando um tema polêmico é abordado por um grande produtor em filme destinado a amplo consumo, é que este tema já foi bastante absorvido pela sociedade, já deixou de ser tão polêmico. O lançamento de *Amargo regresso,* um filme recente com Jane Fonda, ou até de *Corações e mentes,* por exemplo, ocorrem quando a Guerra do Vietnam está acabando, os acordos foram assinados, as tropas estão sendo retiradas, ou já foram retiradas. O filme deve sempre operar sobre uma espécie de média, as arestas têm de ser aparadas. A necessidade de lucro tende a homogeneizar os produtos e homogeneizar os públicos. As diferenciações religiosas, políticas, nacionais (o alvo é o mercado internacional), comportamentais, de idade, de sexo, de ideologia, de estética, de ética, etc., tendem a ser contornadas (ou subentendidas) em favor da homogeneização.

Divisão do trabalho

A necessidade de chegar a um produto vendável gerou um sistema de trabalho que, por sua vez, reforçou as características do produto. No início da história do cinema, o trabalho requerido por um filme era feito por umas poucas pessoas, uma mesma pessoa pensava o filme, filmava-o, montava-o. À medida que a indústria foi-se implantando, maior rigor foi imposto ao planejamento do filme e as funções foram-se dividindo. O planejamento - roteiro preciso, orçamento detalhado, elenco, etc. - impõe-se na medida emque se quer chegar a um produto determinado, cuja realização precisa ser controlada para ele ter os efeitos almejados: se o orçamento estourar, os lucros não serão os mesmos, se não se contrata a vedete prevista ou se se altera o enredo no decorrer da filmagem ou da montagem, o público poderá não ser atingido da mesma maneira. Então não será um autor que dominará o projeto, mas uma firma que atribuirá a cada técnico a tarefa a ser cumprida no produto para realizar o projeto. O roteirista, ou equipe de roteiristas, não intervirá na filmagem; o diretor receberá um roteiro detalhado que ele não alterará, e ele não intervirá na montagem, trabalho do montador. Os diretores também tenderão a ter a sua especialização: uns trabalham com orçamentos maiores; outros com menores, uns fazem policiais, outros comédias musicais. O trabalho poderá ser até mais específico: assuntos poderão ser escolhidos em função de pesquisas elaboradas para saber "o que quer" o público; argumentistas escreverão estórias que serão roteirizadas por outros técnicos; poderá haver equipes especiais para elaboração de piadas e *gags.* O trabalho está atomizado; é o trabalho do sistema capitalista. Este sistema de trabalho, que às vezes é abusivamente confundido com trabalho de equipe ou trabalho coletivo, influencia o espectador e a crítica. Quando de um filme se diz que o roteiro é bom mas o enredo é fraco, que a fotografia é ótima mas que a música ou a cenografia deixa a desejar, é que estamos percebendo a obra fragmentariamente, não como um conjunto, mas pelas suas partes que correspondem à divisão do trabalho na fase de elaboração. A fragmentação do trabalho leva à fragmentação da percepção. Nem sempre tomamos consciência disso, mas estamos, como espectadores, percebendo e vivendo a nosso modo essa fragmentação.

Este sistema de trabalho que foi a tendência das grandes companhias americanas nos tempos áureos de Hollywood (até cerca de 1950) foi ainda mais enrijecido pela atuação dos bancos que financiavam estas companhias. A partir dos anos 20, os dois grandes grupos financeiros americanos, Morgan e Rockfeller, direta ou

indiretamente, tiveram interesses nas grandes companhias cinematográficas. Mas, em certos momentos, o controle bancário intensificou-se. Por exemplo, em meados dos anos 10, os produtores precisaram de maiores investimentos quando o filme de longa-metragem foi-se impondo contra o curta-metragem. Ou na época da implantação do som e em conseqüência da crise de 1929 (1928-1933), as produtoras necessitaram de maior apoio por parte dos bancos que chegaram a colocar seus representantes nas diretorias das companhias, e estes queriam que a produção cinematográfica obedecesse ao modelo da produção automobilística. Só que nem sempre a gerência di reta dos banqueiros deu certo, nem sempre o filme pôde ser tão racionalmente planejado como o carro. Dirigir-se à fantasia e ao imaginário do espectador não é tão óbvio como fazer um objeto cuja função é totalmente predeterminada, como um sapato ou um carro. A rigidez extrema que os bancos quiseram impor nos anos 30 não foi bem-sucedida, as próprias produtoras reagiram. Mas com o mínimo de elasticidade indispensável, o sistema continuou prevalecendo.

Este método de trabalho não impediu de todo que certos diretores conseguissem imprimir sua marca aos filmes que· faziam. Pela enquadração, direção dos atores, um diretor pode enfatizar certas coisas, diminuir outras. John Ford, um dos principais diretores da época áurea de Hollywood, freqüentemente filmava seus planos uma única vez, de forma que o montador não tinha escolha; ou filmava numa ordem que já constituía uma pré-montagem, diminuindo assim a possibilidade de intervenção do montador. A relação produtor/diretor, desde que este não quisesse limitar-se a executar uma tarefa, sempre foi conflituada em Hollywood. Se alguns, como Ford, William Wyler, Howard Hawks, etc., conseguiram contornar a situação, outros, cuja orientação ideológica, dramatúrgica, estilística chocava-se com os interesses e expectativas dos produtores, tiveram suas obras deturpadas e suas carreiras seriamente prejudicadas. Citemos só os casos de Orson Welles e Eric von Stroheim, que tiveram filmes montados e son"orizados a sua revelia. Aliás, nem é preciso que exista tão forte estrutura industrial para que a oposição produtor/diretor se manifeste. No Brasil, Abílio Pereira não conseguiu que *Sai da frente* (1952), que ele realizou na companhia cinematográfica Vera Cruz, fosse montado como bem entendia. Rui Guerra com Os *fuzis* (1965) e Alex Viany com *Sol sobre a lama* (1962) não conseguiram fazer prevalecer seus pontos de vista sobre a montagem. Sendo o filme mercadoria, quem tem a última palavra é o "proprietário comercial", e não o "proprietário intelectual".

Sob certo aspecto, o sistema industrial prejudica-se pela sua própria rigidez, que dificulta a sua renovação. De fato, para continuar a motivar o público, ele precisa apresentar novidades. Ora, o risco da novidade não cabe muito no rígido sistema industrial, pois novidade é

risco. Para atualizar-se ele vale-se freqüentemente da experiência de firmas menores ou produtores independentes, cujos filmes são menos condicionados pelas exigências imediatas do mercado. Um exemplo célebre é *Easy rider (Sem destino)* (1969): Peter Fonda não encontrou grande produtor que aceitasse seu projeto. Pronto o filme, a Columbia previu o sucesso e o adquiriu, mas sem ter assumido os riscos da produção. *Easy rider* foi sucedido por muitos filmes de estrada, de viagem, de juventude, de droga - desta vez, produzidos pelo sistema. A contracultura tornava-se vendável. Essa faixa de produção funciona como uma espécie de laboratório de teste, onde grandes produtores vão catando elementos de atualização e renovação, tanto na temática como na linguagem. Longe de dissolver ou enfraquecer o sistema, como às vezes se pensa, estas apro-priações o fortalecem.

Outros sistemas

Este sistema de produção industrial privado em vigor nos Estados Unidos e na Europa Ocidental não é o único modelo. Na URSS, a produção cinematográfica não é privada, mas totalmente estatizada: os meios de produção pertencem ao Estado; artistas, diretores, técnicos são funcionários do Estado. O Estado regula a produção (investimentos, quantidades de filmes), determina ou autoriza os temas a serem tratados, controla a distribuição. O Estado não visa a lucros propriamente ditos, mas ao ressarcimento do investimento c à possibilidade de ampliação da produção. Não há uma relação de mercado, o prosseguimento da produção não depende diretamente da acolhida que o público dá aos filmes. Evidentemente que há interesse em que o público goste dos filmes, mas a rigor a ida ao cinema pode até ser compulsória. Conta-se que operários receberam ingressos do cinema nos seus envelopes de pagamento, descontados da folha, para o filme de superprodução *A queda de Berlim* (1949). Além do seu amplo mercado interno, a URSS coloca seus filmes em outros países socialistas, principalmente europeus. Este sistema de produção na URSS, em Cuba, Argélia, ou outros países onde o cinema é nacionalizado, não está isento de tensões entre setores da produção e os organismos estatais, em que diretores tentam driblar as limitações do sistema e em que este sistema pode até, em determinados momentos, produzir filmes com que grande parte do público se identifique.

Os outros sistemas situam-se entre estes dois pólos. A Alemanha nazista, por exemplo, criou um sistema que tem semelhança com o soviético: controle total ao nível dos temas, roteiro, filmagem, filme pronto, etc. Mas com uma grande diferença; o cinema nazista continuou sendo, apesar do controle estatal, um cinema de mercado. A produção diretamente estatal limitou-se a alguns filmes de longa-metragem que divulgavam a ideologia oficial e concentrou-se no documentário e no cine-jornal que apresentavam com exclusividade a versão oficial da atualidade sociopolítica. O resto dos filmes divulgavam também a ideologia oficial, mas de forma menos direta, tinham que ter características que permitissem um consumo leve e fácil, muitas operetas, comédias, um certo erotismo.

Em países como a França ou o Brasil, a produção é privada, mas com forte participação estatal que se manifesta sob diversas formas: intensa legislação regula produção e comercialização, sistema de co-produção, financiamentos, etc.

Um sistema que merece ser citado é o que existiu na Polônia no fim dos anos 50 e início dos 60. Tentou-se conjugar os interesses do Estado, dos cineastas e do público, bem como proteger a produção tanto contra

as pressões estatais como contra as pressões do mercado e do consumo. Os cineastas dividiram-se em pequenos grupos de produção, conforme as suas afinidades estéticas, políticas, ideológicas. Cada grupo era integrado por diretores, roteiristas, fotógrafos, etc. e era dirigido por três pessoas: um diretor de cinema e um escritor, pertencentes ao grupo, e um representante do governo, cada qual com um voto de igual valor (isto é, os interesses do governo não eram predominantes). Os grupos eram financiados pelo governo durante cerca de dois anos, após o quê eles tinham que se auto-sustentar. Era o tempo suficiente para

ogrupo deslanchar as suas atividades sem preocupação com o retorno financeiro imediato, mas também impedia que se desenvolvessem linhas de produção que não encontrassem ecos na sociedade polonesa. O cinema polonês teve então uma produção extraordinariamente diversificada, desde banais filmesde aventura até complexas discussões políticas e filosóficas, desde filmes que divulgavam idéias convencionais e pontos de vista oficiais, até obras terrivelmente críticas. Este cinema conheceu grande repercussão, dentro e fora da Polônia, o bastante para que o governo se inquietasse, mudasse o sistema, "limpasse" o meio cinematográfico, o anti-semitismo, ajudando. Mas antes da repressão, um punhado de cineastas tinha conseguido realizar obras que marcaram época: *Cinzas e diamantes* (Wajda, 1958), *Madre Joana dos Anjos* (Kawalerowicz, 1961), *Heróica* (Munk, 1957), entre outras.

Quanto aos produtores americanos, eles nunca viram com bons olhos a participação estatal, e só uma lei realmente os atingiu: a lei antitruste, contra a qual lutaram durante décadas, que acabou sendo aplicada e que é provavelmente, juntamente com o aparecimento da televisão, um dos motivos do enfraquecimento de Hollywood na década de 50. A lei antitruste impedia às companhias exercerem suas atividades nos três níveis da indústria e da comercialização: produção, distribuição e exibição.

Pode-se ilustrar a defesa dos cineastas americanos contra as ingerências do Estado com a Comissão Hays. Nos anos 10 e 20 diversos grupos sociais ergueram-se contra determinados filmes, sobretudo por considerá-los imorais; os produtores sentiram que o Estado poderia ceder às pressões e passar a exercer a censura. Então, fundaram a chamada Associação Hays, integrada por produtores, para defender seus interesses. Essa associação criou uma espécie de código de censura. Praticando eles mesmos a censura, os produtores evitaram a censura estatal. Este código, extremamente puritano, previa que não se mostrariam casamentos de brancos com negros, que os casais, mesmo legitimamente casados, dormiriam em camas separadas, etc. Este sistema, por um lado, cortou as asas a qualquer veleidade um pouco mais ousada e assegurou o bom funcionamento da máquina industrial e, por outro, possibilitou uma certa elasticidade nas relações com os diversos

grupos de pressão ideológica e política: as mães de família protestantes, os bancos, o governo, os militares, etc. Este mecanismo assegurou a evolução de um cinema que, no conjunto, defendia as ideologias dominantes.

Mas durante a presidência de F. Roosevelt, problemas sociais tratados com mais ousadia despontam em filmes de Hollywood. Por exemplo, *Vinhas da ira* (1940), do renomado diretor John Ford, descreve a que foram reduzidos os pequenos proprietários e trabalhadores do campo durante a crise econômica. Aí a autocensura e precauções tomadas pelos produtores não foram mais suficientes. Depois da guerra, a Comissão MacCarthy contra atividades antiamericanas, presidida pelo senador MacCarthy (donde o nome "macarthismo"), investe furiosamente contra Hollywood, impedindo o trabalho de inúmeros profissionais. Esta campanha levou Charles Chaplin a deixar os Estados Unidos. Mas os produtores reconquistaram a sua relativa autonomia, evitando a ingerência direta do Estado nos seus negócios.

É um sistema muito diferente do que se verifica em outros países como a França ou o Brasil, em que comissões de censura, di reta ou indiretamente vinculadas a aparelhos de repressão policial, intervêm, autorizando ou proibindo filmes, fixando níveis etários, .etc. Diferente também do que se encontra em países socialistas, ou na Alemanha nazista, em que o Estado, através de organismos especiais, determina que filmes devem ou podem ser feitos, autoriza ou não filmes a partir do roteiro, antes da filmagem.

O valor de troca

A constituição do cinema como mercadoria teve e tem profunda influência sobre a dramaturgia cinematográfica. Pois era necessário que as formas dramáticas assegurassem a sucessão das operações comerciais necessárias para que o filme percorresse seu trajeto desde o produtor até a tela do cinema diante do público. O produtor Adolph Zukor e sua atriz Mary Pickford, a primeira grande vedete americana, deslancharam, por volta de 1910, o principal mecanismo sobre o qual se apoiaria o cinema: o *star-system,* o estrelato. A vedete é o principal elemento que dá ao filme seu "valor de troca", ou seja, aquilo que, quase independentemente de as pessoas gostarem ou não do filme, o torna vendável. O que chama o espectador é Rodolfo Valentino, Marilyn Monroe, Brigitte Bardot. O espectador torna-se um fã. Amplo esquema apoiou e continua apoiando o sistema: clubes de fãs, imprensa especializada, imprensa não-especializada. É um novo Olimpo que se formou: os deuses e deusas do cinema. Não nos perguntamos se tal filme é bom ou não, o que queremos ver é o filme do Marlon Brando ou da Liza Minnelli. A indústria cinematográfica criou suas estrelas, mas às vezes aproveita-se do estrelismo criado por outros veículos. É o que se verifica no Brasil, onde o Olimpo foi americano e os atores cinematográficos nunca chegaram a se consolidar. Mas quando se faz um filme com Vicente Celestino (*O ébrio,* 1946) ou com Roberto Carlos, quando se lança *Alô, alô, carnaval* (1936) "com todos os ases do rádio", quando se convida Emilinha Borba e um sem-fim de cantores para as chanchadas dos anos 50, granjeia-se para o cinema a fama desses artistas na música, no rádio, ou na TV com Glória Menezes ou Tarcísio Meira. Nas últimas décadas e para certos públicos culturalmente mais sofisticados, o chamariz pode não ser um ator ou atriz: o diretor é a estrela e vai-se ver o último filme de Bergman ou Fellini. Evidentemente, esses públicos vivem sua relação com o filme como um contato com a arte, mas, ao nível da mercadoria, o nome desses diretores, a permanência de sua temática e estilo asseguram o "valor de troca" junto a estes públicos.

Além do *star-system,* outros mecanismos, menos fortes talvez, existem. Por exemplo, a classificação dos filmes em gêneros. O espectador que gosta de violência e ação poderá escolher filmes policiais ou bangue-bangue: a publicidade, o *trailer,* as fotografias nos jornais e na fachada do cinema criarão uma expectativa positiva se ele gostar destes gêneros. Assim, a gente vê prolongar-se pela história do cinema longas séries: os já citados, a comédia musical, o suspense, o filme intimista, o samurai, no Japão, o cangaceiro, no Brasil, a pornochanchada. A permanência do gênero é fácil de entender ao nível comercial: se existe uma fórmula que está fazendo sucesso, não há como senão explorá-la;

qualquer *Emmanuelle* ou *Guerra nas estrelas* necessariamente terá filhotes. Este sistema realimenta-se constantemente: os produtores, ao repetir as fórmulas de sucesso, consolidam os gostos do público, c o público, ao gostar dos filmes, leva os produtores a repetir as fórmulas.

Repetir fórmulas, sim, só que não vamos ver sempre o mesmo filme, seria aborrecido, a não ser aqueles filmes que por algum tempo nos apaixonam ou que alguns anos depois vamos curtir mais uma vez. O público quer novidades, quer algo que ainda não tenha visto. A novidade é mesmo uma maneira de chamar o público: "Você nunca viu um filme como esse!" O produtor precisa sempre de novidades para manter acesa a curiosidade dos espectadores, para concorrer com os rivais e também para atualizar-se em termos de modas, comportamentos, etc. Fórmulas se gastam e caem em desuso. Vemos que existe uma tensão: necessidade de *repetição* e necessidade de *inovação.* Uma longa discussão poderia ser desenvolvida a partir daí, mas digamos que essa tensão cria um mecanismo vivo, e digamos também rapidamente que as duas tendências não operam exatamente ao mesmo nível. O bangue-bangue que vi esta semana não é igual ao banguebangue que vi a semana passada: ele tem um enredo um tanto diferente, os atores não são os mesmos. Mas basicamente os valores são os mesmos, os ambientes são quase os mesmos, a organização do enredo é semelhante: há o mocinho, há o vilão, estava tudo bem até chegar o vilão, o mocinho esteve em perigo, mas o vilão acabou vencido, etc. Então digamos que os enredos mudam, mas obedecem a *estruturas* que tendem a permanecer ou mudam com extrema lentidão; os personagens podem mudar, mas as estrelas que os interpretam permanecem; os atores podem mudar, mas os tipos permanecem. Variam os anéis, permanecem os dedos. Não mudar, mudando sempre. Essa tensão repetição/inovação não está apenas no produtor, está também no espectador. Se, por um lado, este precisa de inovação para assegurar seu divertimento, por outro a repetição lhe confirma seus gostos, seus valores, lhe dá segurança, integra-o num sistema de valores.

A indústria do sonho

Esse conjunto de informações leva a pensar que o cinema de produção industrial não passa de uma grande armadilha para enganar os incautos. Obviamente, não. Não bastariam artimanhas para interessar o público, nem se pode pensar que o público é totalmente manipulado. É necessário, já que a ida ao cinema não é compulsória, mas dá-se dentro de uma relação de mercado, que algo nesses filmes diga respeito ao público, que algo, de alguma forma, interesse à vida dos espectadores. Hollywood, como o cinema comercial que segue suas trilhas, deu ao público o que o público quis: é a versão dos produtores. Críticos e sociólogos preferem considerar que o cinema hollywoodiano era pura alienação, era a "fábrica de sonho". Às pessoas com dificuldades na vida oferecese o sonho das luxuosas mansões das estrelas e dos personagens que encarnam. A ascensão social individual resolve problemas sociais, o sonho Doris Day, casa limpinha, fogão, geladeira e bom marido. Frank Capra nos diz que na democracia americana o bom cidadão terá acesso ao senado e participará dos destinos da nação. A lei aí está que assegura a derrota dos vilões e a vitória dos mocinhos. Uma vida sexual e sentimental pouco estimulante será compensada por amantes maravilhosos beijando-se maravilhosamente em praias maravilhosas. Por intermédio desses personagens, os espectadores poderão realizar-se ilusoriamente durante um momento. Os filmes não apresentam apenas um mundo risonho: existem filmes de terror, o famoso King Kong que ameaça a civilização, as favas gigantes que chupam almas, mil aranhas, piranhas e tubarões; filmes policiais que mostram uma *so*ciedade violenta e conturbada nas bocas do lixo. Assim canalizar-se-ão os medos e inseguranças. Dos perigos reais, das questões operárias, da atuação dos bancos, do militarismo, do medo real vivido no dia-a-dia da vida de trabalho, das tensões familiares, das insatisfações sexuais, pouco se falará, pelo menos diretamente.

A interpretação desse cinema como pura alienação e manipulação provavelmente não é errada, mas é certamente insuficiente. Este enfoque carrega um certo desprezo tanto pela produção cultural industrial como pelo público de massa. Muitos sociólogos e críticos não foram além dessa interpretação: pão e circo para o povo. Outras interpretações estão sendo hoje procuradas. Afinal, se tantas pessoas gostaram desses filmes, é que eles só podiam ter algo que as interessasse. Eles propunham sonho e fantasia contra as agruras da vida? Certo. Mas, para esses sonhos e fantasias terem efeito, era necessário que eles tocassem numa vontade de sonhar, em

aspirações, em medos, angústias e inseguranças que as pessoas realmente tivessem. Assim, gêneros como o banguebangue, seus *cowboys* maravilhosos e seus índios maus estão sendo revistos, ou como a comédia musical. A comédia musical foi tida durante muito tempo como a alienação, a fantasia por excelência, completamente desvinculada de qualquer realidade. Estudos recentes começam a mostrar que não é bem assim. Muitas canções de Fred Astaire e Ginger Rogers, por exemplo, nos anos 30, abordam, de modo subentendido, situações que o público estava vivendo na época. As coreografias rococós de Busby Berkeley em filmes como *Belezas em revista* (1933 - recentemente reapresentado no Brasil) são um delírio eufórico. Mas o público tinha que encontrar nelas algo que o tocasse, senão elas não funcionariam nem como delírio nem como euforia. Berkeley impõe às suas dezenas de coristas movimentos iguais, precisos e mecânicos; com elas, ele compõe movimentos geométricos, cria figuras abstratas em· que as coristas perdem qualquer individualidade, a ponto de, em alguns momentos, nem mais perceber-se a figura humana como tal. Esta coreografia, mesmo que inconscientemente, refere-se a uma sociedade que esmaga as individualidades, a uma sociedade dominada pelas máquinas, pelas linhas de montagem em que gestos iguais e mecânicos produzem produtos iguais. A coreografia de Berkeley sublima esses aspectos da sociedade, não os denuncia. Ela faz inclusive a apologia da máquina que, de esmagadora, vira maravilhosa. Mas é uma máquina que não produz, que funciona em si, uma máquina gratuita. É provável que essa coreografia permitisse ao público trabalhar, não racionalmente, sobre suas relações com a sociedade e inclusive com o trabalho. Por outro lado, é preciso não esquecer que um espectador cinematográfico nunca é exclusivamente um espectador cinematográfico. O cinema entra na sua vida como um dos elementos que compõem a sua relação com o mundo, o cinema não determina completamente essa relação. Além disso, contrariamente a muitas teses, diante do cinema, o espectador não é necessariamente passivo. Há formas de relação que não usam necessariamente a linguagem racional e crítica dos cientistas. No ato de ver e assimilar um filme, o público transforma-o, interpreta-o, em função de suas vivências, inquietações, aspirações, etc. Quem costuma discutir filmes em cineclubes já terá percebido até que ponto um filme pode transformar-se no ato de recepção pelos espectadores.

O exemplo da personagem individual e da personagem coletiva

Esses diversos fatos, a que aludimos, sobre a linguagem-mercadoria não estão sem profundas conseqüências políticas, ideológicas e estéticas. O ritmo, por exemplo. As formas narrativas encampadas pela indústria, tal como tratadas principalmente por Hollywood e seus seguidores, determinaram um certo tipo de ritmo, bastante acelerado, a que o público foise habituando. Um filme que não obedeça a este ritmo será considerado lento, monótono, e seu diretor ou montador poderão ser vistos como incompetentes. Quando um ritmo lento poderá ser, em realidade, a expressão de uma outra cultura. Quantas vezes os cineastas do Cinema Novo foram qualificados de incompetentes por fazerem filmes "arrastados". Os filmes não eram arrastados, eram lentos,Jinham um ritmo diferente do de Hollywood, e assim mesmo êram muito mais rápidos que um filme indiano ou o contemplativp filme iraniano *Natureza morta* (Sorhab Shadid Saless, 1974). Nenhuma incompetência. A lentidão de *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) ou de O *padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966) expressa outro ritmo de vida. No entanto, todo o sistema produtor, distribuidor, exibidor e até o público - tentará eliminar um filme desses dos amplos circuitos comerciais.

Ou então tomemos o caso do *star-system.* Há efeitos imediatos: um diretor que planeja um filme dificilmente pensará seu projeto sem uma vedete, mesmo que preferisse trabalhar com ato r anônimo. Isso leva não a adaptar a vedete ao personagem, mas a submeter o personagem à vedete. No caso das grandes estrelas, principalmente no tempo áureo de Hollywood, os contratos estipulavam que a atriz teria de aparecer sob determinados ângulos e não outros, não participaria de determinadas cenas que poderiam alterar sua imagem junto ao público, que teria certa quantidade de PP, e assim por diante. Mas, vamos mais longe. O *star-system* condiciona os enredos dos filmes a serem sempre trajetória de um ou mais personagens, sempre trajetórias individuais. Uma noção implícita nessa dramaturgia é que a história é feita por indivíduos, a história tende a ser os atos de personagens de destaque ou de heróis. Inclusive se eventualmente a estrela interpretar um personagem" que não se destaca", um personagem banal ou um anti-herói, por ela ser o eixo do enredo, pela presença dominante na tela, pelo "brilhantismo" do desempenho, pela relação com os outros atores que serão apenas coadjuvantes, essa estrela domina a obra. Assim ficam impedidos de aparecer no esquema comercial- filmes que não girem em torno de um ou poucos personagens, que recorram, por exemplo, ao que se chamou o "personagem coletivo". Em *Greve* (1924), do cineasta russo Eisenstein, as ações são praticadas por um conjunto de personagens

que podem prevalecer em uma ou outra cena, mas a ação global que o filme desenvolve resulta das ações de múltiplos personagens, dos quais nenhum domina o filme. A mesma coisa com O *encouraçado Potemkin* (1925) do mesmo diretor. O *bandido Giuliano* (1962) quase não mostra o personagem-título, e sempre de longe, o que não satisfaria nenhuma estrela, pois interessava ao diretor Francesco Rosi mostrar a complexa trama de interesses políticos que manipulavam Giuliano. O espectador vivencia a história como a interação de forças múltiplas. Sanjines não teria abordado a luta dos mineiros bolivianos e suas mulheres como grupo, em *A coragem do povo* (1973), se tivesse tido que criar um papel principal e entregá-lo a um ato r de renome. Não são muitos os filmes que se poderiam citar para exemplificar o personagem coletivo. Longe de mim afirmar que o cinema só deveria trabalhar com personagens coletivos, ou que este é, em si, preferível ao personagem individual. Mas pode-se tranqüilamente afirmar que o *starsystem,* que exige necessariamente personagens individuais, impediu que se desenvolvessem outras formas de dramaturgia. Dá para perceber que o sistema cinematográfico atualmente vigente não desenvolveu todas as potencialidades expressivas do cinema, não só não desenvolveu como reprimiu. F. Rosi, após O *bandido Giuliano,* não voltou a essa forma de dramaturgia. Certamente em função da evolução de seus interesses, mas provavelmente não só. Certamente os cineastas que procurassem uma visão materialista da história poderiam ter-se encaminhado para formas dramáticas nãobaseadas no personagem individual. No entanto, surge na Itália uma estrela internacional que se torna precisamente o astro desse tipo de cinema, Gian Maria V olonté, herói de filmes de contestação social e ao qual até o chileno Miguel Littin, realizando no México *As atas de Marusia,* fez apelo para viabilizar sua produção. O que se verifica é que os personagens centrais desses filmes defendem valores diferentes ou opostos aos dos personagens da dramaturgia de mercado, mas não saímos de uma visão da história dominada por um personagem central.

Não foi só o *star-system* que bloqueou o desenvolvimento do personagem coletivo. Na URSS, as imposições do culto da personalidade e do realismo socialista durante o regime stalinista sustaram os trabalhos em torno do personagem coletivo que um Eisenstein, por exemplo, vinha desenvolvendo desde seu primeiro filme. Em 1939, ele realiza *Alexandre Nevski,* que restabelece os privilégios do personagem central e do herói.

Em realidade, a questão de usar recursos da linguagem dominante para veicular informações que ela não costuma veicular é um pouco mais complexa. Não é apenas em função de encontrar produtores que estes cirieastas adotam formas dramáticas do cinema de mercado. Ao fazer um filme como *Mãos sobre a cidade* (1963), estrelado por Rod Steiger, ou O *caso Mattei* (1971), com G. M.

Volonté, F. Rosi e outros realizadores querem dirigir-se a um amplo público. Para que seus filmes tenham os requisitos necessários para passar pelos circuitos comerciais e alcançar as telas, e também para que o público encontre uma linguagem com a qual já está familiarizado, eles adotam formas dramáticas familiares ao cinema de mercado. Caso contrário, estas informações ficariam bloqueadas antes de chegar às telas ou não seriam bem aceitas ou .entendidas pelo público. É esta a tese de Costa Gavras, que usa em Z (1968) ou em *Estado de sítio* (1973) um estilo de filme policial. Se não usasse essa linguagem, afirma ele, se usasse uma linguagem diferente daquela que se vê costumeiramente nos cinemas, sua mensagem tornar-se-ia inacessível ao público com o qual quer se comunicar. A mesma atitude adotou Carlo Lizzani em *Réquiem para matar* (1967). Trata-se de um *western-spaghetti* (portanto um gênero previamente conhecido do público) que, nos diálogos e no comportamento de alguns personagens, principalmente do padre interpretado por Pasolini, defende valores da "igreja progressista".

A questão não é simples. A tática usada por um Costa Gavras consiste, conforme ele, em infiltrar uma temática e uma informação rejeitadas pelo sistema comercial dentro da linguagem comercial. Coloca-se um problema político e lingüístico: não seria supor que as formas lingüísticas são simples vasilhames que em si não têm significação, não têm implicações ideológicas, suportes neutros que podem servir igualmente para esta ou aquela temática, esta ou aquela informação? Talvez possam-se considerar como neutras as palavras do dicionário ou um fuzil (o que também é discutível), é mais difícil afirmar que formas sintáticas complexas como as do cinema são despidas de significação. Vimos que montar um filme de modo a que o espectador não sinta o corte não é uma técnica neutra, mas um procedimento que significa "maneira de ocultar o sujeito que fala". Assim, a gente pode perguntar-se se esta linguagem usada para veicular uma outra informação não acaba neutralizando essa informação: será que *Réquiem para matar* realmente veicula uma outra informação, ou simplesmente o espectador terá assistido a mais um *western-spaghetti? Estado de sítio* sem dúvida mostra cenas inusuais nos espetáculos cinematográficos corriqueiros, aborda um tema inusual, fornece informações chocantes como uma aula de tortura dada a militares brasileiros. Temos de fato uma obra política ou, apesar dessas informações, continuamos na tradição do espetáculo cinematográfico? O narrador continua oculto e o filme atua com a mesma ilusão de realidade. O mundo divide-se em mocinhos e vilões, só que aqui o vilão é o diplomata americano que num filme hollywoodiano tradicional seria o mocinho, e 'os terroristas os vilões. E a história continua sendo resultado da ação do personagens centrais. Há obviamente modificações relevantes quanto ao conteúdo, sem que haja alteração quanto à ideologia do espetáculo. Podemos

até nos perguntar se não será essa uma maneira pela qual o sistema, através do cinema, absorve as críticas que lhes são feitas. Não se trata, evidentemente, de resolver o problema aqui, mas de tentar equacioná-lo, de perceber as suas tensões.

Públicos diversificados

Um outro fator que não pode deixar de entrar nessa equação é o público. O relativo desenvolvimento desse tipo de "cinema político", principalmente na Itália, pressupõe que haja público para ele, não só nacional como internacional, para tornar as produções, se não lucrativas, pelo menos viáveis. Supõe um público de massa que não terá necessariamentevínculos partidários ou atuação política específica, já que esses filmes não se apresentam como expressão de posições partidárias, mas que se sente concernido de alguma forma por obras de crítica ao sistema sociopolítico. A formação de públicos desse tipo não se entende sem a evolução sociopolítica de cada sociedade, mas também não se entenderia sem a evolução do público cinematográfico nos últimos trinta anos.

O público quase indiferenciado que se verificou nas décadas de 20, 30 e 40 modifica-se profundamente a partir de cerca de 1950. Surge a TV, que logo se torna o veículo de massa por excelência e destrona o cinema. Atribui-se à TV sobretudo, mas também ao desenvolvimento de outras formas de lazer, uma evasão de público que em muitos países atinge índices fantásticos. Para só citar os Estados Unidos, passa-se de vinte e uma mil salas de exibição e noventa milhões de espectadores em 1945 para catorze mil salas e quarenta e cinco milhões de espectadores em 1955. Simultaneamente, as estações emissoras de TV passam de seis em 1946 para quinhentos e onze em 1955, e no mesmo período passa-se de trinta mil receptores para quarenta e seis milhões.

A isto o cinema reage de várias maneiras. Se o que importa é o lucro e se a TV está dando, não há por que os produtores de cinema não se voltarem para a TV. Produtores americanos passam a produzir para a TV, estúdios são alugados. A TV torna-se também um novo mercado que pode renovar até o valor comercial de filmes antigos: a invasão da TV brasileira pelo filme americano dá uma idéia. Mas o cinema não vai apenas conciliar: reage no sentido de apresentar o que a TV não pode. Ocorrera um desenvolvimento técnico: a cor se afirma (nesta época, a TV era em preto-ebranco); a tela amplia-se em oposição ao pequeno receptor caseiro, do cinemascópio até o cinerama; aparece o som estereofônico; outras inovações técnicas surgem como curiosidades mas não se firmam, como as três dimensões, o som *surround* apresentado nos anos 70, e até de cinema cheiroso tem-se falado. Investe-se em grandes espetáculos que na tela larga e em planos abertos apresentam suntuosas montagens fora do alcance da "tela" pequena.A produção de custo médio diminui nitidamente, em favor do investimento maciço em

filmes monumentais que dificilmente se pagarão ou auferirão lucros no mercado interno americano, mas que se tornam viáveis graças à dominação de mercados internacionais. Datam desta época filmes como O *maior espetáculo da Terra* (1952) ou *Os dez mandamentos* (1955) de Cecil B. de Mille, *Cleópatra* (1963) de Mankiewicz. Tais filmes ainda buscam o público de massa, dos oito aos oitenta. Mas o cinema reage também de outra forma. Enquanto a TV está conquistando o público de massa nos diversos países onde se instala, vão aparecer filmes mais específicos dirigidos a públicos menores, mais diversificados. Novas ramificações aparecem na produção, como o cinema marcadamente erótico ou pornográfico, um cinema de contestação social que, valendo-se ou não de novas formas de linguagem, se dirige a espectadores que se interessam por esses assuntos, ou um cinema que se tem chamado de "arte".

Quer pela temática, quer pelas inovações lingüísticas, esta última tendência dirige-se a um público culturalmente mais sofisticado, em geral de nível universitário. Nem sempre, por se dirigirem a públicos relativamente pequenos, encontram nos seus mercados internos espectadores suficientes para se tornarem financeiramente viáveis, mas, somando pequenos públicos localizados nos grandes centros urbanos, acaba-se
. criando um público que sustenta esta produção. Essa "aculturação" de parte importante da produção e a retração do público de massa provoca uma espécie de elitização. Cada vez menos vai-se ao cinema, cada vez mais vai-se assistir a filmes. As salas de bairro tendem a desaparecer, os cinemas concentram-se em pontos de poder aquisitivo mais elevado. É talvez este "cinema de arte" o que tem marcado mais nitidamente a evolução do cinema após a Segunda Guerra Mundial (1939-45), acompanhado por uma série de atividades culturais. Começam a proliferar os festivais, que atendem naturalmente a expectativas comerciais, mas também, às vezes prioritariamente, a intenções de informação de divulgação cultural. Cresce o movimento editorial: aparecem ensaios críticos; as revistas de fã ou de informações comerciais continuam, mas surgem revistas de estética, de discussão política. O cinema torna-se também disciplina universitária, aparecem cursos de história e crítica, e cursos profissionais que não pretendem formar apenas pessoas que saibam manipular técnicas, mas profissionais de formação cultural mais ampla. No Brasil, percebe-se esta evolução comparando-se o trabalho de Guilherme de Almeida, por exemplo, um dos jornalistas que dominam a crítica cinematográfica em São Paulo nos anos 30, que exalta as estrelas e a boa feitura dos filmes, com os textos de Paulo Emilio Salles Gomes que, nos anos 50, começa a propor uma reflexão de ordem estética, social e política sobre cinema.

Desta fase da história do cinema que começa após a Segunda Guerra talvez possamos dizer que ela é dominada pelo que se tem

chamado de "Cinemas Novos". Não que um cinema primordialmente comercial tenha desaparecido. Aí estão como provas superproduções como *Cleópatra, Ben Hur,* O *exorcista* ou *Guerra nas estrelas,* bem como inúmeros gêneros corriqueiros, os filmes mitológicos italianos nos anos 60, o *western-spaghetti,* o kung-fu, a comédia erótica italiana ou brasileira. Mas o cinema que, de modo geral, mais inovou pode ser globalmente chamado de "Cinemas Novos".

Os Cinemas novos

O início desse movimento de renovação que se dá ao nível da temática, da linguagem, dás preocupações sociais e das relações com o público pode ser datado de 1945, quando começa o *neo-realismo* italiano. A Itália que, cinematograficamente, fora conhecida pelos seus melodramas, suas divas dos anos 20 e 30, suas superproduções bíblicas, estava saindo do fascismo mussoliniano, da monarquia e da guerra, destroça-
. da. Sobre as ruínas, enquanto paulatinamente se reergue um cinema comercial, desenvolve-se um cinema que cineastas e críticos vinham preparando clandestinamente nos últimos anos do fascismo. Realizam-se filmes voltados para a situação social italiana, rural e urbana, do pós-guerra. Despojamse enredos, personagens, cenografia, de todo o aparato imposto pelo cinema de ficção tradicional. Os cineastas voltamse para o dia-a-dia de proletários, camponeses e pequena classe média. A rua e ambientes naturais substituem os estúdios. Atores pouco conhecidos ou até não-profissionais aparecem no lugar de vedetes célebres. A linguagem simplifica-se, procurando captar este cotidiano e tentando ficar sempre apegada aos personagens e suas reações nas difíceis situações cotidianas. Essas posturas estéticas levam a produções executadas com um mínimo de recursos, única solução viável na penúria em que se encontrava a Itália. Permanecem como mais representativos desse movimento filmes como *Roma cidade aberta* (1945) e *Paisá* (1946) de Roberto Rosselini, que relatam fatos da resistência no fim da guerra e situações do imediato pós-guerra, durante a ocupação americana, e de Vittorio de Sica, *Ladrão de bicicleta* (1948), sobre um proletário desempregado, e *Umberto D* (1951), a solidão de um velho miserável. O neo-realismo durou poucos anos, a evolução ideológica dos cineastas, a chegada da democracia cristã ao poder, a repressão da censura diluíram o movimento, transformando-o no chamado "neo-realismo intimista" ou "metafísico" de Fellini ou Antonioni, ou alimentando comédias de costume como *Pão, amor e fantasia* (1953), podendo tornar-se até uma nova maneira acadêmica de se fazer cinema, como ocorre, a meu ver, em filmes como *Stazione tefmini* (1953) e O *teta* (1956), de De Sica. O neo-realismo não teve maior repercussão junto ao grande público, a quem os exibidores preferiram fornecer agitados filmes de

aventuras e outros, bem como os filmes americanos que se encontravam armazenados desde 1939-40, pois a guerra dificultara a exportação para os mercados europeus. Mas, à medida que os filmes e as idéias neo-realistas vão sendo divulgadas, elas passam a ter enorme influência, atingindo tanto cinematografias fortemente industrializadas como países subdesenvolvidos. É em parte o neo-realismo que dá um tom novo ao policial americano *Cidade nua* (1948), de lules Dassin, e que chegou a marcar alguns filmes soviéticos.

No Brasil, estes filmes e idéias encontram terrenos particularmente receptivos, fortalecendo as posições de um grupo integrado, entre outros, por Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Roberto Santos, Walter G. Durst, que procuravam encaminhar-se para produções a baixo custo numa situação particularmente adversa à produção cinematográfica, que se opunham ao cinema de estúdio e ao que se julgava ser o estilo hollywoodiano no Brasil, a Vera Cruz (1949-54), que procuravam uma estética e temática expressivas da situação de subdesenvolvimento do país, um cinema voltado para a questão social e os oprimidos e capaz de fazer a crítica desse sistema social. O neo-realismo e o aproveitamento ideológico que foi feito dele estão presentes em filmes como *Rio, quarenta graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1955), de Nelson Pereira, e O *grande momento* (1958), de R. Santos.

Outro momento de ruptura que colaborou para a construção do cinema atual é a *nouvelle vague.* O cinema francês dos anos 50 reduzia-se ao chamado "cinema de qualidade", comercial, acadêmico e prestigiado: competentes artesãos dirigiam competentes atores e aplicavam regras para narrar estórias absolutamente previsíveis em filmes onerosos. Um grupo de jovens proveniente da crítica e não da produção rompe a situação no fim dos anos 50. Com dinheiro recebido de uma herança, Claude Chabrol faz *Le beau Serge (1958),* lean-Luc Godard realiza *Acossado* (1959) e François Truffaut, Os *incompreendidos* (1959). Em poucos anos, uns cem diretores estréiam realizando obras que rejeitam o cinema de estúdio, as regras narrativas. Diferentemente do neo-realismo, a *nouvelle vague* volta-se pouco para a situação social francesa, ignora que a França está mergulhada numa guerra colonial contra a Argélia e interessa-se pelas questões existenciais de seus personagens. A grande maioria destes filmes foram eliminados pelos circuitos comerciais. Poucos diretores sobraram; entre os mais conhecidos, Resnais, Rohmer ou OOdard manterão uma constante linha de questionamento, enquanto outros como Chabrol e Truffaut darão continuidade ao "cinema de qualidade", ao qual se tinham oposto.

Nos anos 60, em muitos países surgem cinemas novos.

Na URSS, ventos novos já antes de 1956, quando o XX Congresso do Partido Comunista oficializa a revisão do stalinismo: A vida

cotidiana, os sentimentos, um estilo mais fluente marca *Quando voam as cegonhas* (Kalatozov, 1957), considerado o filme principal do "degelo" soviético. O *quadragésimo primeiro* (Tchukrai, 1957) apresenta um soldado no papel central que já não é tão monolítico como os heróis do culto da personalidade. Os efeitos do "degelo" fizeram-se sentir em outros países da Europa socialista, onde a renovação cinematográfica foi mais vivaz que na URSS, particularmente na Polônia, Tcheco-Eslováquia, Hungria e Iugoslávia. Por exemplo, O *homem não éum pássaro* (1966) ou *Um caso de amor ou o drama de uma funcionária da companhia telefônica* (1967), do iugoslavo Dusan Makavejev, discutem a situação social destes países, os métodos de trabalho nas fábricas, o centralismo democrático do PC, a heroização do operário-padrão, com uma agilidade de linguagem e uma virulência inesperadas. Já foi feita referência à renovação do cinema polonês nos anos 50-60 e às dificuldades políticas que inibiram a sua evolução. Mais ameno que Makavejev ou que os principais diretores poloneses, o cinema tcheco renova-se também a partir de 1956 e conquista uma audiência internacional relativamente ampla na época da Primavera de Praga, com interrupção pela invasão das tropas soviéticas em 1968.

Na Europa e talvez no mundo, o cinema novo mais vigoroso e original nos dias atuais é o alemão, que retoma e renova o expressionismo do início do século. Nomes como Aleksander Kluge *(Os artistas na cúpula do circo, Perplexos,* Os *trabalhos ocasionais de uma escrava),* Herzog *(Fata Morgana),* Fassbinder *(As lágrimas amargas de Petra von Kant),* Sieberberg *(Réquiem para um rei virgem).* É também uma época em que o cinema começa a despontar em países recémliberados das metrópoles colonizadoras; vários países subdesenvolvidos conhecem pujantes surtos cinematográficos. No Senegal, por exémplo, o até hoje maior cineasta africano Ousmane Sembene começa a ser conhecido. Neste como nos outros países da África negra, o cinema nasce da vontade de pessoas e não da existência de um mercado, e os cineastas constroem um sistema de circulação de filmes bastante diferente do que conhecemos: projeções ao ar livre, nas tribos. Na totalidade desses países, ou quase (exceção da África do Sul que sonhava em se tornar a Hollywood africana e conquistar os mercados africanos), os cineastas não dispõem de nenhum recurso, importam máquinas e películas dos países europeus, dos quais também usam os serviços de laboratórios. No Egito, o cinema de Y oussef Chahine começa a romper com as tradicionais comédias musicais e dramas lacrimogêneos (aproximadamente mil e quatrocentos filmes desse tipo realizados até 1970), procura uma temática voltada para as questões políticas e sociais atuais (inclusive a Guerra de Seis Dias, com Israel, em O *pardal)* e abre caminho para novos e importantes cineastas como Tewfik Salah. Após a liberação, a Argélia nacionaliza o cinema,

apela inicialmente para realizadores estrangeiros (Pontecorvo realiza *A batalha de Argel)* e começa a produzir um cinema totalmente voltado para o colonialismo, a guerra da independência e os problemas, principalmente agrários, do novo país. Na América Latina, também se verificam surtos deste tipo. A Argentina desenvolve nos anos 60 uma linha de produção intimista que analisa os problemas psicológicos de uma elite, enquanto um cinema voltado para as questões populares tem dificuldade em se afirmar. Em Cuba, o governo revolucionário atribuiu grande importância ao cinema, desenvolvendo inicialmente os noticiários e o documentário. Para montar um cinema de ficção, apelaram para estrangeiros, franceses e tchecos, com resultados frustrantes. Após o quê se desenvolveu um cinema temática e esteticamente forte e original, de que são amostras *A última ceia* (Tomás Gutierrez Alea, 1976) e Os *dias da água* (Manuel Octavio Gomes, 1971), exibidos no Brasil. No Chile, durante os governos Frei e Allende, afirma-se um cinema documentário e de ficção que questiona a situação social e logo aborda problemas políticos específicos do momento. Surto destroçado pelo golpe de 74, com o desaparecimento de cineastas e o exílio de outros. Nestes anos 60-70, a atividade é intensa no Terceiro Mundo, quer em países de longa tradição cinematográfica, como o México ou a Índia, quer em países sem passado cinematográfico (ou cujo passado é desconhecido, pois a história do cinema até hoje privilegiou os países industrializados e praticamente ignorou os outros), como o Irã, o Koweit ou a Venezuela, Angola ou Nigéria. Estou falando de cinematografias de que o leitor talvez nem desconfiasse da existência: para se ter uma idéiá de como a informação cinematográfica que recebemos no Brasil é truncada, como são eficientes as censuras políticas e comerciais que alijam tudo o que não é produzido ou distribuído pelas multinacionais.

Brasil

Entre os vários cinemas novos que se desenvolveram pelos anos 60, o brasileiro foi um dos mais destacados, não só pela importância que teve internamente, como também pela repercussão internacional. Mais significativo que os oitenta prêmios que os filmes do movimento devem ter ganho em festivais internacionais foi o interesse que eles despertaram, os artigos e teses que motivaram, principalmente na Europa Ocidental, as discussões que provocaram nos meios cinematográficos latino-americanos e africanos. O Cinema Novo criou . uma situação cultural nova: apesar da repercussão de *Rio, quarenta graus* e mais um ou outro filme, o cinema brasileiro era totalmente desconsiderado pelas elites culturais; só o público popular relacionava-se bem com uma parte da produção, geralmente conhecida como "chanchada". Com o Cinema Novo, as elites - ou parte delas - passam a encontrar no cinema uma força cultural que exprime suas inquietações políticas, estéticas, antropológicas. Externamente, o Cinema Novo permitiu que se estabelecesse com outros países um diálogo cultural; é raro que isto ocorra por parte de um país subdesenvolvido. Esse trabalho internacional do Cinema Novo foi importante para sua receptividade interna. A elite, por ser dependente dos centros culturais dos países industrializados, hesitava em aceitar o Cinema Novo. A repercussão internacional dos filmes deu-lhe uma certa segurança. Se a Europa elogiava, é que algo de elogiável devia haver.

Até o golpe de Estado de 1964, o Cinema Novo concentra-se principalmente na temática rural. Três obras de grande destaque abordam a miséria dos camponeses nordestinos: *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1964), *Deus* e *o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) e Os *fuzis* (Ruy Guerra, 1964). A afinidade temática não impede que os enfoques e os estilos sejam diversificados. *Vidas secas* tem uma expressão discreta que situa o personagem central, Fabiano, e sua família, em relação ao trabalho, à propriedade da terra, às instituições, à cultura popular e erudita, à repressão policial, à submissão e violência, etc. Enquanto *Deus* e o*diabo* é uma espécie de ópera antropológica que lida com o misticismo e a violência como processo de revolta.

Só *Cinco vezes favela,* produzido por uma organização estudantil (1962), sai da temática rural, focalizando a miséria urbana.

Estes filmes não pretendem tratar em específico do camponês nordestino ou da violência dos cangaceiros. Procuram dar uma visão abrangente dos problemas básicos da sociedade brasileira e, pode-se acrescentar, do Terceiro Mundo em geral. Esse esforço intencional

para alcançar uma compreensão global do social subdesenvolvido era algo totalmente novo no cinema brasileiro. Intencionalmente também, estes filmes deviam levar a um público popular informações que' o conscientizassem de sua situação social. Problemas diversos (distribuição, questão da temática e da linguagem, etc.) dificultaram sobremaneira o acesso dos filmes ao público.

Após o golpe, a temática rural retrai-se, focaliza-se mais a classe média. O personagem principal de O *desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1965) é um jornalista; o de *São Paulo, sociedade anónima* (Luis Sérgio Person, 1965) é técnico qualificado numa fábrica de autopeças. O meio dos políticos e a relação dos intelectuais com o poder torna-se também tema dominante de que *Terra em transe* (G1auber Rocha, 1967) é o exemplo mais significativo. O Cinema Novo realiza filmes mais espetacu1ares, mais teatrais, como Os *herdeiros* (Carlos Diegues, 1970) ou Os *deuses* e *os mortos* (Ruy Guerra, 1971). Neste momento, um filme alcançou grande sucesso de crítica e de público, tanto no Brasil como no exterior: *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). As dificuldades aumentam a partir do fim de 1968 (AI-5), mas integrantes do Cinema Novo, alguns dos quais se tornaram cineastas de renome, continuam produzindo obras significativas: Os *inconfidentes* (1972) e *Guerra conjugal* (1975), de Joaquim Pedro, *São Bernardo* (1973), de Leon Hirzman, *Como era gostoso o meu francês* (1972) e O *amuleto de Ogum* (1975), de Nelson Pereira dos Santos.

Uma nova linguagem

É impossível no quadro deste livro falar das particularidades de todos esses movimentos. Mas podemos expor algumas generalidades, amplamente simplificadas.

De modo geral, esse cinema afirma-se em oposição ao cinema-indústria e ao filme de produtor. O *autor* cinematográfico tende a ser seu próprio produtor. É ele que pensa o projeto, procura os meios de realizá-lo, filma e acompanha a obra em todas as etapas. O autor não faz uma obra de encomenda, sua obra corresponde a uma vontade de expressão ou de comunicação. Ele se opõe ao artesão. Na França falase da "política dos autores" e no Brasil Glauber Rocha considera que o cinema de autor é necessariamente revolucionário, por ser de autor. Em princípio não há tema que seja vedado ao cinema, que deixou de ser um meio exclusivo de contar estórias para se tornar também um meio de reflexão política, estética, ética religiosa, sociológica, etc.

Os filmes não são concebidos como meros divertimentos, mas procuram levar ao público uma informação, quer seja a respeito do assunto de que tratam, quer seja pela linguagem a que recorrem, que tende a diferenciar-se nitidamente do espetáculo tradicional.

Embora certas normas sejam respeitadas, como a duração aproximada de uma hora e meia de projeção, freqüentemente manutenção de um enredo e não raro presença de atores célebres. No entanto, não se procura agradar indiferentemente a qualquer público, mas procuram-se públicos suscetíveis de se interessar pelas informações que o filme traz ou pelo seu comportamento lingüístico. Muitas obras apresentam-se inclusive como "difíceis", exigindo um esforço de compreensão por parte do espectador. Embora o comércio exija dos filmes uma ampla receptividade na época do lançamento (sem o quê, fala-se em fracasso), é viável considerar que uma obra muito inovadora possa vir a ser realmente entendida pelo público algum tempo depois. Por exemplo, *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), considerado hermético na época de seu lançamento, é aceito com muito maior facilidade dez anos depois, quando uma parcela do público já se familiarizou com a sua forma, pela própria evolução da linguagem cinematográfica. Muitas das formas novas que aparecem nestes filmes vão sendo aos poucos absorvidas por um cinema dirigido ao grande público. Por exemplo, o episódio de Eduardo Escorel em *Contos eróticos* tem uma complexa elaboração temporal que teria provavelmente sido muito confusa para o público há uns dez anos. Alguns desses filmes inovadores podem-se tornar inesperadamente grandes sucessos e facilitarão a carreira comercial

de outros filmes do mesmo autor. É o que ocorre com Resnais, cujo *Hiroshima, meu amor* (1959) conheceu um sucesso internacional, apesar da dificuldade de seu texto, da construção do tempo que mistura várias épocas, sucesso que facilitou a distribuição de filmes quase herméticos como O *ano passado em Marienbad* (1961) ou *Eu te amo, eu te amo* (1967). Aliás, muitos autores, inicialmente malditos, rejeitados por exibidores e públicos, acabaram tornando-se grandes estrelas, como Bergman e Antonioni .

. Na linguagem, são enormes as modificações em relação ao cinema hoje tido como clássico. Embora seja tacitamente admitido que não há regras, que se pode fazer cinema como bem se entende, há alguns pontos em comum que marcam este cinema. Vimos que o cinema clássico pretendia esconder o seu caráter de linguagem e apresentar-se como se fosse a realidade. Muitos filmes atuais não disfarçam que são filmes, que são obras de linguagem que não devem nem podem ser confundidas com a realidade. Quando Godard realiza Os *carabineiros* (1963), em nenhum momento ele pretende que o espectador tenha a impressão de ver cenas de guerra: ele *significa* a guerra de modo quase simbólico e desenvolve uma reflexão sobre a guerra. Quando ele se refere à Guerra do Vietnam, em *A chinesa* (1967), é uma atriz que segura os aviões e faz ruídos com a boca. É um caso extremo mas sugestivo. No Brasil, *A grande cidade* ou Os *herdeiros (1966* e 1970), de Carlos Diegues, estão entre os melhores exemplos dessa tendência. Se não há mais preocupação em fingir o real, em brincar de faz-de-conta, não há mais por que manter regras como as que justificam os ângulos de câmara ou tornam os cortes imperceptíveis. Ao contrário, é necessário que o filme seja presente como linguagem, enquanto filme mesmo. Quando Eduardo Escorei monta O *dragão da maldade contra* o *santo guerreiro* (de Glauber Rocha, 1969) ou o seu *Lição de amor* (1976), sente-se cada corte. Dois planos consecutivos não terão que apresentar uma continuidade de movimento, poder-se-á sentir a mudança da imagem. Os dois planos e o corte não coordenam realmente momentos sucessivos na descrição de uma ação; o que motiva a relação entre os planos será antes a idéia que o diretor quer passar. Dois pp de dois atores poderão não significar tanto que duas pessoas estão conversando, que uma está aqui e outra aí, mas indicar, por exemplo, uma relação de poder. O pulo entre um plano e outro poderá justamente chamar a atenção sobre isto. Este pulo lembra também a presença do narrador. A revelação da presença do narrado r e do cinema na tela pode ir ao ponto de se filmar a própria câmara: em alguns de seus filmes, Bressane aparece ele mesmo filmando. Bergman interrompe o desenvolvimento de *Persona* (1965) com um pedaço de celulóide queimando na tela, como se o filme tivesse pegado fogo no projetor, o que chama a atenção sobre o fato de que um filme é um filme. Em *Tenda dos Milagres (1976),* de Nelson

Pereira dos Santos, uma parte do que vemos é o filme que um dos personagens do filme está fazendo: o filme dentro do filme, o filme chamando a atenção sobre si próprio enquanto filme. Em O *último tango em Paris* (Bertolucci, 1972), a revelação do cinema dá-se através de um personagem cineasta, sendo Maria Schneider duplamente atriz: do filme de Bertolucci e do filme deste personagem. Esse cinema que se autodiscute também discute seu velho pai, o ingênuo cinema clássico. No cinema dos anos 60 foram inúmeras as referências ao cinema-faz-de-conta da primeira metade do século. Ora a linguagem clássica é desmontada, como em inúmeros filmes de Bressane, ora são feitas paródias mais ou menos saudosistas. Em *Viver a vida* (1962), Godard faz referência ao cinema de gênero, à comédia musical e ao filme policial. Em O *bandido da luz vermelha* (1968), Sganzerla brinca com o gênero policial americano, mas também parodia O *demônio das onze horas (Pierrot lefou,* 1965) de Godard, como que num incessante movimento de auto-refi exo. Em *Quando o carnaval chegar,* Diegues parodia a chanchada dos anos 50. É como se vários cinemas falassem num mesmo filme. Esse fenômeno - a arte que se comenta a si prÓpria - não é exclusivo do cinema; é um aspecto de uma problemática mais ampla que atinge todas as artes, literatura, pintura, do século XX e já atingiu a TV numa novela como O *espelho mágico,* de Lauro Cesar Muniz.

Outro traço que marca este cinema das últimas décadas é sua concepção de espaço. Vimos que o cinema clássico fragmentava muito o espaço, tanto na linha narrativa americana como, mais ainda, na linha ensaística soviética. O cinema atual prefere, de modo geral, o espaço contínuo e seus planos são longos. Será dizer que a noção de montagem desaparece? Não, ela modifica-se: além de ocorrer pela justaposição de planos, ela se dá cada vez mais dentro do plano. Um exemplo célebre tirado de O *cidadão Kane* (Orson Welles, 1941): numa sala, bem na frente da câmara fixa, a mãe da criança Kane discute a sua educação com o tutor que vai levá-la; no fundo, lá fora, a criança brinca, joga bolas de neve, o que vemos pela janela, e ouvimos os ruídos das batidas das bolas contra a casa: esse é o objeto de conversa que se dá no primeiro plano!, mas ele não participa dessa conversa que Ihe diz respeito; e, em posição intermediária, caminhando em direção ora à criança ora à mãe, está o pai que não quer se separar da criança, mas é fraco demais para se opor à mãe. Essa cena, que poderia ter sido construída mostrando sucessivamente os diversos personagens em conflito, foi resolvida de modo sintético, sem uso de corte, aproveitando a perspectiva (ou profundidade de campo). Em outros filmes, o plano longo e a câmara fixa são uma reminiscência do cinema dos primeiros anos do século, quando a câmara ainda não sabia mover-se, como em O *anjo nasceu (1967),* de Bressane. Mas o plano longo pode também ser feito com a câmara em movimento, como essas longas tomadas que acompanham lean-Paul Belmondo e lean Seberg em *Acossado,* leanne Moreau em *A noite* (Antonioni, 1960), ou O *desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1965), em que a

câmara segue Isabela desde a sua chegada em casa até o banheiro onde vai tomar banho. Aqui não é o corte que imprime ritmo ao filme, é a relação câmara-ator. O ator tem maiores possibilidades de se expressar. Alguns críticos e cineastas têm argumentado que o plano longo, por diminuir a intervenção do montador, aproxima o cinema da realidade (o espaço no qual nos movemos é contínuo). No entanto, esse mesmo plano longo pode ser usado justamente com a função de acentuar a manipulação. Na apresentação da cantora Odete Lara em Os *herdeiros,* ela começa a cantar junto de uma orquestra que a acompanha; ela desloca-se, a câmara a segue e perdemos de vista a orquestra; a seguir, a câmara recua, mostra o estúdio todo, Odete Lara continua a cantar, a música continua, e no entanto os músicos desapareceram, o plano está vazio (os músicos foram retirados durante o movimento da câmara). Aqui, o plano longo denuncia o artificialismo intencional da encenação. Portanto, se a continuidade de espaço é um traço estilístico desse cinema das últimas décadas, seu uso e significações não estão determinadas; dependem das intenções do, diretor, do contexto em que se inserem, podendo mudar de filme para filme.

Outra diferença ainda a ressaltar em relação ao cinema hollywoodiano é que este subordinava tudo à estória que contava, eliminava-se do filme tudo o que não fosse necessário à evolução do enredo, apenas algumas pausas para ritmar a obra. O cinema de que estou falando não se pauta pelo enredo. Muito mais que o enredo, interessam aos cineastas aprofundar o comportamento dos personagens e as significações e implicações das situações em que se encontram. Podemos ver uma J eanne Moreau ou uma Monica Vitti passearem longamente, em filmes de Antonioni, sem que nada aconteça. O que seria um tempo morto (inútil para a ação) no cinema de enredo, passa a ter um valor positivo no cinema de um Antonioni ou de um Bergman, voltados para os comportamentos dos seus personagens e seus conflitos psicológicos, morais, religiosos. Ou, então, o que articulará o filme não será nem o enredo nem a atenciosa aproximação dos personagens, mas as idéias que o cineasta propõe para a discussão. Em *Week-end* (1967) de Godard, o enredo sumiu e o filme torna-se um ensaio sobre a classe média urbana, suas idéias, sua violência, sua cultura, sua opressão, sua relação com outras classes sociais. Em *Duas mulheres, dois destinos* (1976), Agnes Varda cria um enredo repleto de situações, mas aí o enredo é um brinquedo que ela usa para analisar comportamentos e discutir papéis femininos e masculinos.

O cinema tradicional continua fortemente presente agradando a exibi dores e público - as *Esposamantes* que não me deixem mentir -, mas estes cinemas novos acabaram tornando-se também uma forma de cinema dominante. É provavelmente o fato de o cinema de ruptura de Godard ter-se transformado num produto de consumo de luxo que o levou, por volta de 1968, a interromper a sua carreira de cineasta bem-sucedido. Nada mais recuperador do que ser canonizado em vida como "novo gênio do cinema", ou ser tido como o "menino

travesso" a quem se perdoam as traquinagens por serem brilhantes.

Outras tendências

Paralelamente a estes cinemas, desenvolveu-se nos anos 60 e 70 um cinema experimental que lutou para não ser recuperado e não ser transformado em mercadoria. O mais conhecido é o movimento americano *underground,* que trabalha com temas e formas de linguagem absolutamente alheias ao cinema comercial, renovado ou não. Um exemplo entre algumas centenas: Andy Warhol filma durante oito horas ininterruptas o Empire State Building, sem movimentação da câmara, sem som, e o "espetáculo" são os acidentes que podem ocorrer (a passagem de um eventual avião), as variações de luz e a granulação da própria película. Stan Brakhage faz dezenas de filmes sobre sua própria vida, como que anotando breves impressões num diário; a fluidez da impressão, de uma luz, de um gesto, expressa-se em imagens que não ficam na tela um tempo suficiente para serem claramente identificadas.

Apesar da proposta anticonsumo, filmes escandalosos na sua época, como *Scorpio rising* (Kenneth Anger, 1963), acabaram dez anos depois comercializados em galerias de arte e apresentados em museus.

Underground (transformado em "udigrudi" pelo complexo de inferioridade tupiniquim) é a palavra que se aplicou ao grupo de cineastas brasileiros que se opôs ao Cinema Novo e do qual pessoas como Bressane, Sganzerla, Tonacci, Trevisan foram figuras de destaque. Em realidade, seus filmes agressivos, e os de mais uns trinta cineastas que trabalharam no fim da década de 60 e que o sistema de produção, de comercialização e as várias censuras acaharam liquidando, não pretendiam ficar à margem do mercado. Ao contrário, queriam ser vistos nas salas. É talvez na área do super 8 que se poderiam encontrar filmes "irrecuperáveis", como os longa-metragens de Ivan Cardoso, sua série *Kodak,* e de outros cineastas espalhados de norte a sul do Brasil.

Outro tipo de produção que, fora do sistema industrial, desenvolveu-se intensamente nos últimos anos é o cinema militante, em geral de curta-metragem. Filmes de cineastas que trabalham para movimentos específicos ou produzidos pelos próprios movimentos ou partidos políticos. Os acontecimentos de maio de 1968 deram forte impulso a este cinema. Grande parte desta produção, na Itália, na França, na Alemanha, nos Estados Unidos, está voltada para questões operárias (greves, ocupações de fábricas, auto gestão) e questões feministas (principalmente campanha a favor do aborto). Mas outros temas aparecem: reivindicações regionais (por exemplo, o movimento de autonomia da Bretanha, na França), grupos de velhos,

movimentos de libertação homossexual, movimentos ecológicos, movimentos de moradores de um bairro, etc. Estes filmes são significativos não só pelos temas que abordam, mas principalmente pelo fato de tanto sua produção como sua exibição serem incorporadas às ações do movimento.

Em diversos países latino-americanos, o cinema militante conheceu florescimento nas épocas mais liberais, focalizando questões camponesas, movimentos estudantis e operários. É na Argentina que este cinema mais se desenvolveu. O trabalho mais conhecido é *A hora dos braseiros* (Solanas e Gettino, 1969), que faz uma análise da situação social do país e discute questões sindicais. São previstas interrupções na projeção de cada uma das três partes de uma hora e meia do filme, para discussões. A CGT - Confederação Geral dos Trabalhadores - chegou a ter um noticiário cinematográfico de que saíram duas ou três edições. No Brasil, o cinema militante parece ser um fenômeno recente, mas atualmente importante: muitos filmes têm sido realizados no bojo dos movimentos operários dos últimos anos, particularmente no ABC.

Nota: *I A expressão "primeiro plano" presta-se à confusão, pois, no vocabulário cinematográfico, pode significar: l)que vem primeiro lugar: o primeiro plano da cena é um PG;* 2) *tamanho do plano: o PP é o rosto do atar cortado na altura dos ombros;* 3) *que está mais próximo da câmara sobre o eixo da perspectiva: a mãe e o tutor estão em primeiro plano e o pai, em segundo plano.*

Não só estes filmes supõem meios de produção e métodos de trabalho totalmente diferentes do cinema-mercadoria, como também supõem circuitos de exibição e relação com os espectadores diferentes dos que conhecemos habitualmente. Nos últimos vinte anos, desenvolveram-se novos circuitos de cinema, conhecidos como mercado paralelo ou circuitos alternativos, tanto na Europa como nos Estados Unidos e América Latina. Eles são formados não só por cinematecas, cinec1ubes e museus, mas também casas da cultura, sindicatos, escolas, universidades, associações de bairro, igrejas, hospitais, etc. Tais circuitos, onde se vêem filmes militantes, filmes experimentais, filmes antigos, são de fundamental importância, porque eles escapam ao controle das produtoras, distribuidoras e exibidoras comerciais.

O que **é** o cinema?

No final do livro, vocês não sabem. Eu também não.
Com certeza, não é possível responder a tão pretensiosa pergunta. O texto não se pretende mais que um passeio em torno de alguns eventuais problemas que se colocam pessoas que estudam cinema. Estas sou eu, mas não só: recorri a uma série de autores que desenvolvem discussões na área, sem citá-los.

Àqueles que quiserem aprofundar-se mais: a bibliografia cinematográfica brasileira é pobre; sobre assuntos gerais pode-se encontrar:

- Barthélémy Amengual, *Chaves do cinema,* Editora Civilização Brasileira;
- Robert Sklar, *História social do cinema americano,* Editora Cultrix;
- Ismail Xavier, O *discurso cinematográfico,* Editora Paz e Terra; e amplos panoramas da história do cinema brasileiro;
- J. C. Bernardet, *Cinema brasileiro: propostas para uma história,* Editora Paz e Terra;
- Paulo Emilio Salles Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento,* Editora Paz e Terra.

Jean-Claude Bernardet (' 'O que é cinema")

Jean-Claude Bernardet é ensaísta, crítico de cinema, professor da Escola de Comunicações e Artes da uSP e exprofessor da Universidade de Brasl1ia. É roteirista de cinema ('O caso dos irmãos Naves") e ato r ("Ladrões de cinema") e ("PoSo post-scriptum ")0 *Publicou os seguintes livros: "O Brasil em tempo de cinema", "Cinema brasileiro: proposta para uma história", "Guerra camponesa no contestado", "Filmografia do cinema brasileiro".*